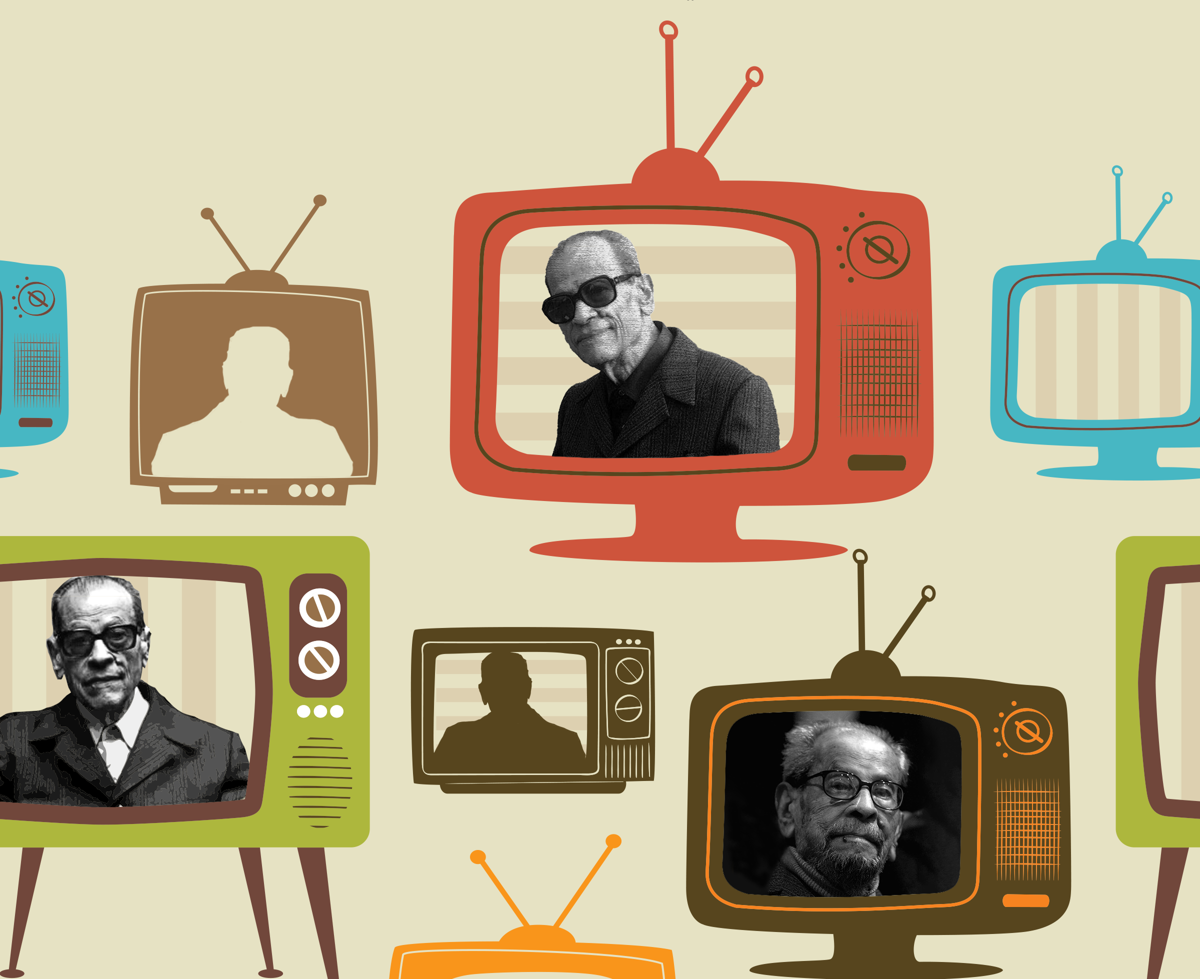
محمد عناني وماهر شفيق فريد

نجيب محفوظ في عيون العالم

تحية إليه في عيد ميلاده التسعين



نجيب محفوظ في عيون العالم

تحية إليه في عيد ميلاده التسعين

تأليف
محمد عناني وماهر شفيق فريد



نجيب محفوظ في عيون العالم

محمد عناني وماهر شفيق فريد

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣٥٣٧ ٠

صدر هذا الكتاب عام ٢٠٠٢.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٤.

المحتويات

تقديم

على نحوِ ما أذكر في كتابي «فن الترجمة» — وما فَتِئتُ أُردِّد ذلك في كُتُبي التالية عن الترجمة — يُعد المُترجِم مُؤلِّفًا من الناحية اللغوية، ومن ثَمَّ من الناحية الفكرية. فالترجمة في جوهرها إعادةُ صَوغٍ لفكرِ مُؤلِّفٍ مُعين بألفاظِ لغةٍ أخرى، وهو ما يعني أن المترجم يَستوعب هذا الفكرَ حتى يُصبح جزءًا من جهاز تفكيره، وذلك في صورٍ تتفاوَت من مُترجِمٍ إلى آخر، فإذا أعاد صياغة هذا الفكر بلُغةٍ أخرى، وجدْنا أنه يَتوسَّل بما سمَّيتُه جهازَ تفكيره، فيُصبح مُرتبطًا بهذا الجهاز. وليس الجهاز لغويًّا فقط، بل هو فكريٌّ ولغوي، فما اللغة إلَّا التجسيد للفكر، وهو تجسيدٌ محكوم بمفهوم المُترجِم للنص المَصدَر، ومن الطبيعي أن يتفاوت المفهوم وفقًا لخبرة المُترجِم فكريًّا ولغويًّا. وهكذا فحين يبدأ المُترجِم كتابةَ نصِّه المُترجَم، فإنه يُصبح ثمرةً لما كتبه المؤلِّف الأصلي إلى جانبِ مفهوم المُترجِم الذي يَكتسي لغتَه الخاصة، ومن ثَم يَتلوَّن إلى حدٍّ ما بفكره الخاص، بحيث يُصبح النص الجديد مزيجًا من النصِّ المَصدَر والكساءِ الفكري واللغوي للمُترجِم، بمعنى أن النص المُترجَم يُفصِح عن عملِ كاتبَين؛ الكاتب الأول (أي صاحب النص المَصدَر)، والكاتب الثاني (أي المُترجِم).

وإذا كان المُترجِم يكتسِب أبعادَ المُؤلِّف بوضوحٍ في ترجمة النصوص الأدبية، فهو يكتسب بعضَ تلك الأبعاد حين يُترجِم النصوصَ العلمية، مهما اجتهد في ابتعاده عن فكره الخاص ولُغته الخاصة. وتتفاوت تلك الأبعاد بتفاوُت حظِّ المُترجِم من لغة العصر وفكره، فلكل عصرٍ لغتُه الشائعة، ولكل مجالٍ علمي لُغتُه الخاصة؛ ولذلك تتفاوت أيضًا أساليبُ المُترجِم ما بين عصرٍ وعصر، مِثلما تتفاوَت بين ترجمة النصوص الأدبية والعلمية.

وليس أدل على ذلك من مقارنةِ أسلوب الكاتب حين يُؤلِّف نصًّا أصليًّا، بأسلوبه حين يُترجِم نصًّا لمُؤلِّفٍ أجنبي، فالأسلوبان يتلاقَيان على الورق مِثلما يتلاقيان في الفكر.

فلكُلِّ مُؤلِّف، سواءٌ كان مُترجِمًا أو أديبًا، طرائقُ أسلوبيةٌ يعرفها القارئ حَدْسًا، ويعرفها الدارس بالفحص والتمحيص؛ ولذلك تَقترن بعض النصوص الأدبية بأسماء مُترجِميها مِثلما تقترن بأسماء الأدباء الذين كتبوها، ولقد تَوسَّعتُ في عرْض هذا القول في كُتبي عن الترجمة والمُقدِّمات التي كتبتُها لترجماتي الأدبية. وهكذا فقد يجِد الكاتب أنه يقول قولًا مُستمَدًّا من ترجمةٍ مُعيَّنة، وهو يَتصوَّر أنه قولٌ أصيل ابتدعَه كاتبُ النص المَصدَر. فإذا شاع هذا القول في النصوص المكتوبة أصبح ينتمي إلى اللغة الهدف (أيْ لغة الترجمة) مِثلما ينتمي إلى لغة الكاتب التي يُبدِعها ويراها قائمةً في جهاز تفكيره. وكثيرًا ما تَتسرَّب بعض هذه الأقوال إلى اللغة الدارجة فتحلُّ محلَّ تعابيرَ فُصحى قديمة، مثل تعبير «على جثتي over my dead body» الذي دخل إلى العامية المصرية، بحيث حلَّ حلولًا كاملًا محلَّ التعبير الكلاسيكي «الموت دونه» (الوارد في شِعر أبي فراس الحمداني)؛ وذلك لأن السامع يجد فيه معنًى مختلفًا لا ينقله التعبير الكلاسيكي الأصلي، وقد يُعدِّل هذا التعبير بقوله «ولو متُّ دونه»، لكنه يجد أن العبارة الأجنبية أفصح وأصلح! وقد ينقل المُترجِم تعبيرًا أجنبيًّا ويُشِيعه، وبعد زمنٍ يتغير معناه، مثل «لِمَن تُدَقُّ الأجراس» for whom the bell tolls؛ فالأصل معناه أن الهلاك قريبٌ من سامعه (It tolls for thee)، حسبما ورد في شِعر الشاعر «جون دَنْ»، ولكننا نجد التعبيرَ الآن في الصحف بمعنى «آنَ أوانُ الجد» (المستعار من خُطبة الحجَّاج حين وَلِي العراق):

آنَ أوانُ الجدِّ فَاشْتَدِّي زِيَمْ   قد لَفَّها الليلُ بسوَّاق حُطَمْ
ليسَ براعي إبلٍ ولا غَنَمْ   ولا بجزَّارٍ على ظهر وَضَمْ

فانظر كيف أدَّت ترجمةُ الصورة الشعرية إلى تعبيرٍ عربي يختلف معناه، ويَحلُّ محلَّ التعبير القديم (زِيَمْ اسم الفرس، وحُطَمْ أي شديد البأس، ووَضَمْ هي «القُرْمة» الخشبية التي يَقطع الجزَّار عليها اللَّحم)، وأعتقد أن من يُقارِن ترجماتي بما كتبتُه من شِعر أو مسرح أو رواية سوف يكتشف أن العلاقة بين الترجمة والتأليف أوضح من أن تحتاج إلى الإسهاب.

محمد عناني
القاهرة، ٢٠٢١م

تصدير

عندما فاز نجيب محفوظ بجائزة نوبل في الأدب عام ١٩٨٨، أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب مجلدًا يتضمن «وجهات نظر مصرية» في أدب هذا الأديب، تتمثل في مجموعة مقالات أبدعها النُّقاد المصريون في ترجمة إنجليزية رفيعة مع ببليوجرافيا موجَزة عما كُتِب عنه في الشرق والغرب، بعنوان:

Naguib Mahfouz: Noble 1988.

Egyption Perspectives.

وعلى امتداد التسعينيات لم تتوقف الدراسات التي كتبها العرب والأجانب عن نجيب محفوظ، وهي الدراسات التي كانت تتفاوت عمقًا وشمولًا وتخصصًا بين البحوث الجامعية والكتب العامة والمقالات الصحفية، وكان أهم ما يَلفت النظرَ في هذه جميعًا هو التحول في النظرة العالمية إلى أديبنا الكبير؛ إذ لم يعد مجرد كاتب عربي متميز عميق الصلة بمجتمعه وقضاياه وتحولاته، بل أصبح يُنظَر إليه باعتباره من أعمدة الأدب الإنساني على جميع مستوياته في أي مكان في العالم. والكتابات التي تتناوله تتفاوت أيضًا في ربطه بمصر والعالم العربي وأحداثه، بين اعتباره رمزًا للتحرر والتنوير والفكر الأصيل، وبين دراسته باعتباره أديبًا أجاد طرائق فنه وتطور، فشقَّ لنفسه أكثر من سبيل فني، وسلك أكثر من منهج أدبي؛ إذ لم يعد الروائي الذي ينسج على مِنوال غيره من أعلام الرواية في العالم، بل غدا روائيًّا وقصَّاصًا يتميز بطرائقه وأساليبه المتنوعة المتميزة المتفردة، بحيث وجدنا من الدارسين في الغرب من يَعقد مقارناتٍ صادقةً بينه وبين عمالقة القرن العشرين في العالم، فلا يَغمطه حقه من التميز والتفرد والنبوغ.

واليوم نستكمل ذلك العمل، فنقدِّم «وجهات نظر عالمية» إلى أدب نجيب محفوظ، ولمحة عن تيارات النقد الأدبي الذي تناوله، في صورة دراسة وافية وببليوجرافيا شاملة

ومقدَّمة بالإنجليزية عن تطور لغة نجيب محفوظ ومشكلات المترجِم الذي قد لا يكون واعيًا بهذا التطور؛ فهذه في رأينا أنسب تحية لهذا العملاق في عيد ميلاده التسعين. وقد أنجز هذا العملَ اثنان ممن ساهموا في الكتاب الأول، وهما محمد عناني وماهر شفيق فريد، من زملائنا في قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة.

نرجو أن يتقبل أديبنا الكبير هذا العمل — هديةً متواضِعة إليه في عيد ميلاده التسعين — وأن يمدَّ الله في عمره ويمتِّعه بالصحة والعافية.

سمير سرحان

نماذج من النقد الغربي المعاصر

ترجمة محمد عناني

قسوة الذاكرة

بقلم: إدوارد سعيد

قبل أن يحصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل عام ١٩٨٨، كان طلاب الدراسات العربية ودراسات الشرق الأوسط خارج الوطن العربي يعرفونه باعتباره قصَّاصًا يتناول في المقام الأول حياةَ الطبقة المتوسطة الدنيا في القاهرة في قصص ذات صور خلَّابة جذَّابة. وفي عام ١٩٨٠ حاولتُ إثارة اهتمام أحد الناشرين في نيويورك، وكان يبحث عن كتب ينشرها لكتاب «العالم الثالث»، وإقناعه بنشر العديد من أعمال الكاتب العظيم في ترجمات من الطراز الأول، ولكنه لم يلبث — بعد تأمُّل وتردُّد — أن رفض الفكرة. وعندما استفسرت عن السبب قيل لي (دون سخرية ظاهرة) إن العربية لغة خلافية.

وبعد بضع سنوات تبادلت عدة خطابات مع جاكلين أوناسيس، وكانت الخطابات تتميز بروح المودة وتبعث على التفاؤل، من وجهة نظري، وكانت السيدة جاكلين أوناسيس تحاول أن تقرِّر ما إذا كانت ستنشر مؤلَّفاته، وبعدها أصبحت أحد المسئولين الذين تولَّوا نشر كتبه في دار دبل داي (Doubleday) للنشر، وهي الدار التي لا يزال محفوظ «يَسكنها»، ولو في طبعات ما تزال غير أنيقة تخرج دون ضجيج، بل ودون أن يشعر بها أحد. أما حقوق ترجماته الإنجليزية فتَملِكها دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة. وهكذا فإن محفوظًا المسكين، الذي يبدو أنه باع هذه الحقوق دون أن يتوقع أن يصبح مؤلِّفًا ذا شهرة عالمية يومًا ما، لا حيلة له في أمر هذا المشروع غير الأدبي، بل والتِّجاري إلى حدٍّ بعيد (وهو ما يبدو بوضوح وجلاء)، والذي لا يتمتع بقدر كبير من الاتساق الفني أو اللغوي.

أما القُراء العرب فيدركون فعلًا صوت محفوظ المتميز، الذي يكشف عن إحكام بالغ للغته، ولكن دون أن يلفت الانتباه إليه. وسوف أحاول فيما يلي أن أبيِّن أن هذا الكاتب لديه نظرةٌ شاملة لبلده، تتسم بالتسامح وثقة المتمكِّن معًا، إلى حدٍّ ما، وأنه يُشبِه الإمبراطور الذي يستشرف مملكته؛ إذ يشعر أنه قادر على تلخيص تاريخها الطويل وموقعها المركَّب، والحكم على ذلك كله بل وتشكيله، باعتبارها بلدًا من أقدم بُلدان الأرض وأشدها جاذبيةً وروعةً، ومثار أطماع الفاتحين مثل الإسكندر الأكبر وقيصر ونابليون، بل وأهلها أنفسهم.

ويتمتع نجيب محفوظ — إلى ذلك كله — بالوسائل الفكرية والأدبية التي تمكِّنه من توصيل هذه النظرات بأسلوب ينتمي إليه وحده دون غيره؛ فهو قوي ومباشر ويعتمد على اللمح الدقيق. ويُشبِه محفوظ شخصياته (التي يصفها فور ظهورها في جميع الأحوال) في أنه يقتحمك على الفور، فيُلقي بك في فيضٍ سردي زاخر العُباب، ثم يجعلك تسبح فيه، وهو يتولى توجيه التيارات والدوامات والأمواج لحياة أشخاصه وتاريخ مصر في ظل رؤساء وزارات مثل سعد زغلول ومصطفى النحاس، وعشرات التفاصيل الأخرى للأحزاب السياسية وقصص الأسر وما إلى ذلك، ببراعة فذَّة فائقة. ستقول إنها «الواقعية»، وهي كذلك ولا شك، ولكن هناك ما يتجاوزها — ألا وهو الرؤية التي تطمح في أن تكون نظرةً عامة تنتظم كل شيء، لا تختلف عن نظرة «دانتي» التي تجمع بين الواقع الدنيوي والخالد السرمدي — باستثناء المسيحية.

وُلد محفوظ في عام ١٩١١، ونشر فيما بين عامَي ١٩٣٩ و١٩٤٤ ثلاث روايات لم تُترجم حتى الآن عن مصر القديمة، أثناء عمله موظَّفًا في وزارة الأوقاف. كما ترجم كتاب جيمس بيكي عن **مصر القديمة** قبل كتابة قصصه عن مصر الحديثة في **خان الخليلي** التي ظهرت في عام ١٩٤٥. وبلغت تلك الفترة ذروتها في عامَي ١٩٥٦ و١٩٥٧ بظهور ثلاثيته الرائعة عن القاهرة. وكانت تلك الروايات في الحقيقة تلخيصًا للحياة في مصر الحديثة في النصف الأول من القرن العشرين.

والثلاثية تحكي قصة رب الأسرة المهيب — السيد أحمد عبد الجواد — وأسرته على امتداد ثلاثة أجيال. وإلى جانب ما فيها من تفاصيل اجتماعية وسياسية بالغة الكثرة، فهي كذلك دراسة للعلاقات الحميمة (الشخصية) بين الرجال والنساء، وسرد للبحث عن الإيمان من جانب كمال، أصغر أبناء عبد الجواد، بعد اعتناقه الإسلام مبكرًا وبصورة مقتضَبة.

وبعد فترة صمت امتدَّت خمس سنوات — تزامنت مع السنوات الخمس التي أعقبت الثورة المصرية عام ١٩٥٢ — بدأت الأعمال النثرية تتدفق من قلم نجيب محفوظ في تتابع مستمر — روايات، وقصص قصيرة، وكتابات صحفية، وذكريات، ومقالات، وسيناريوهات. والواقع أن محفوظًا أصبح، منذ محاولاته الأولى لتصوير العالم القديم، كاتبًا غزير الإنتاج إلى حدٍّ نادر، بل كاتبًا يرتبط ارتباطًا وثيقًا بتاريخ عصره، وأعتقد أنه كان لا بد أن يعود إلى استكشاف مصر القديمة مرةً أخرى؛ لأن تاريخها أتاح له أن يجد فيه بعض جوانب عصره الحاضر، فعدَّل وقطَّر ما وجده حتى يفي بالأغراض التي قصد إليها.

وأظن أن هذا يصدُق على رواية **العائش في الحقيقة** (١٩٨٥) التي تُرجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٩٨ بعنوان «إخناتون، العائش في الحقيقة» — وهي تمثِّل، في بساطتها الظاهرة، انشغال محفوظ انشغالًا خاصًّا بموضوع السلطة، وبالصراع بين الحقيقة الدينية «الصحيحة» والحقيقة الشخصية البحتة، وبالتقابل بين نظرتَين تتَّسمان بغرابة اتساقهما وتناقضهما تناقضًا صارخًا في الوقت ذاته، وتنبعان من شخصية كثيرًا ما يلفُّها الغموض وتكتنفها الألغاز.

وقد وُصف محفوظ، منذ أن أصبح من مشاهير العالم المعترَف بهم، إما بأنه ينحو منحى الواقعية الاجتماعية مثل «بلزاك» و«جولزورذي» و«زولا»، أو بأنه ينسج قصص الخرافة كأنما خرج من **ألف ليلة وليلة** (على نحو ما وصفه ج. م. كويتزي في دراسته التي لم يحالفها التوفيق عن نجيب محفوظ). ومن الأقرب للواقع أن نراه كما يراه الروائي اللبناني إلياس خوري؛ أي باعتباره يكتب روايات تتضمن تاريخًا في شكل قصصي، من القص التاريخي إلى الرومانسية، والملحمة الشعبية، وحكاية الكشف الاجتماعي، متبوعًا بأعمال ذات طرائق فنية منوعة — واقعية وحداثية وطبيعية ورمزية وعبثية.

وإلى جانب ذلك، فإن نجيب محفوظ، على الرغم من منهجه الشفَّاف، يتميز ببراعة رفيعة بل لا تُدانيها براعة، لا باعتباره ذا أسلوب عربي فريد فحسب، بل أيضًا باعتباره دارسًا متعمِّقًا للتفاعل الاجتماعي و«نظرية المعرفة الاجتماعية» — وأعني بها طرائق معرفة البشر لخبراتهم وتجارِبهم — دون نظير في هذا الجزء من العالم، بل ويحتمل ألا يكون له نظير في أي مكان آخر. والروايات الواقعية التي تستند إليها شُهرته ليست مجرد مرآة اجتماعية صادقة لمصر الحديثة، بل هي كذلك محاولات جسورة للكشف عن الصور المادية والمجسدة لأساليب توزيع السلطة في الواقع الفعلي، وهي السلطة التي قد تنبع من

مصدر إلهي، على نحو ما نرى في روايته الرمزية **أولاد حارتنا**، التي نُشرت عام ١٩٥٩ (وتُرجمت بعنوان «أولاد الجبلاوي»)، حيث نرى مالك الضيعة العظيم (الجبلاوي) يبرُز في صورة شِبه إلهية، ويطرد أولاده من جنة عدن، أو من العرش، أو الأسرة أو سلطة الأبوة نفسها، أو من المؤسَّسات الاجتماعية مثل الأحزاب السياسية والجامعات ودواوين الحكومة وما إلى هذا بسبيل. وليس معنى هذا أن ثَمة مبادئ مجرَّدة توجِّه رواياته أو تتحكم في تنظيمها، فليس ذلك هو الواقع، وإلا لأصبحت أقل قوة وإثارة لاهتمام الأعداد التي لا تُحصى لقرائه العرب، وأيضًا لقرائه الأجانب الذين ازدادت أعدادهم الآن زيادةً كبيرة.

وأعتقد أن هدف محفوظ هو تجسيد الأفكار تجسيدًا كاملًا في شخصياته وفي سلوكها إلى الحد الذي تختفي معه كل الأفكار النظرية. ولكن الذي دائمًا ما شغل به في الواقع هو كيف يصبح «المُطلَق» — و«المُطلَق» للمسلم هو الله بطبيعة الحال، بصفته القوة القصوى — كيف يصبح بالضرورة ذا وجود مادي ولا أمل في استعادته في الوقت نفسه، على نحو ما نرى حين يُصدِر الجبلاوي قراره بنفي أولاده فيُنفَون، ثم يتراجع هو فيغدو بعيد المنال إلى الأبد، ويقيم في حصنه؛ أي في بيته، وهو الذي يستطيعون دائمًا أن يشاهدوه من مكان إقامتهم. إن نثر محفوظ الرائع يكشف عن المشاعر وخبرات الحياة ويجسِّدها، ولو أنه لا يتيح إدراكها بيُسر في أثناء الكشف عنها بدقة كبيرة وجهد فائق.

و**ملحمة الحرافيش** (١٩٧٧) تتوسع وتتعمق في تناول هذا الخيط الفكري الممتد من **أولاد حارتنا**، وينجح محفوظ بفضل استخدامه الدقيق اللمَّاح للغة في ترجمة «المُطلَق» إلى تاريخ وشخصيات وأحداث وتتابع زمني وأمكنة، في حين يظل «المطلق»، باعتباره المبدأ الأول للأشياء، قادرًا على الحفاظ على ابتعاده «الأصلي» والمؤلم بطرائق غامضة وبإصرار. وفي **العائش في الحقيقة** يتأثر إخناتون برب الشمس في صباه، فيتغير إلى الأبد ويعتنق دين التوحيد، قبل الأوان، ولكن الرب لا يكشف عن نفسه أبدًا، مثلما لا نرى إخناتون نفسه إلا من مسافةٍ ما؛ إذ نقرأ ما يحكيه عنه أعداؤه وأصدقاؤه وزوجته في قصص كثيرة، ولكنهم يقصون قصته دون أن يتمكنوا من سَبرِ أغواره أو حل ألغازه.

ومع ذلك، فإن لمحفوظ جانبًا يعادي الصوفية عداءً ضاريًا، وإن كانت تشقُّه وتمزِّقه ذكرياته بل ولمحات وعيه بوجود قوة عظمى تستعصي على الإدراك والفهم، ويبدو أنها تعكِّر صفوه تعكيرًا شديدًا. وانظر معي مثلًا كيف أن رواية إخناتون تقتضي وجود ما لا يقل عن أربعة عشر راويًا لها، ومع ذلك تعجز عن التوفيق بين التفسيرات المتناقضة

لحكمه. والواقع أن كل عمل أعرفه من أعمال نجيب محفوظ يتضمن وجود هذا التشخيص المحوري والنائي للقوة أو للسلطة، وأشد ما نذكره هو الهامة السامقة المهيمِنة للسيد أحمد عبد الجواد في ثلاثية القاهرة، صاحب الحضور المسيطِر الذي يحوم فوق أحداث الثلاثية كلها.

وعندما يتراجع حضوره البارز تراجعًا بطيئًا في الثلاثية، فإن عبد الجواد لا ينسحب ببساطة إلى كواليس المسرح، بل هو يتحول ويتبدل، ويتعرض للحط من «قيمته» من خلال بعض القوى «الدنيوية»، مثل زواجه وسلوكه الفاسق وأطفاله وتغيُّر ارتباطاته السياسية. وتبدو الشئون الدنيوية محيِّرة لمحفوظ، بل هي أحيانًا ما تكون قوة إرغام وجاذبية في الوقت نفسه، خصوصًا عندما نرى كيف تنجح تركة السيد أحمد عبد الجواد، بعد انطفاء جذوتها، في الربط آخر الأمر بين الأجيال الثلاثة، والواقع أن أسرة عبد الجواد هي موضوع محفوظ، من خلال ثورة ١٩١٩، وفترة حكم سعد زغلول التحررية، والاحتلال البريطاني، وحكم الملك فؤاد في فترة ما بين الحربَين.

والنتيجة هي أنك حين تصل إلى نهاية رواية من روايات محفوظ تُواجِه ما يشبه المفارقة؛ إذ تشعر بالأسى لِما حدث لشخصياته في انحدارها الطويل البطيء، وتشعر في الوقت نفسه بأمل لا يكاد يُفصح عن نفسه في أنك إذا عُدت إلى بداية القصة فربما استطعت أن تستعيد القوة الصافية لهؤلاء الأشخاص. ونستطيع أن نلمح مدى قوة هذه العملية وسيطرتها في عبارة يُسميها محفوظ «رسالة» في **أصداء السيرة الذاتية**، التي كتبها الروائي الكبير عام ١٩٩٤، وهي تقول: «إن قسوة الذاكرة تتجلى في تذكُّر ما يبدِّده النسيان» (هكذا). [وصحة العبارة: «قسوة الذاكرة تتجلى في التذكر كما تتجلى في النسيان.» — المترجِم] إن محفوظًا يسجِّل الزمن تسجيلًا لا يكفِّر عما به، وإن كان يتضمن جانبًا كبيرًا من الحكم عليه والدقة في رصده.

وهكذا نرى أن نجيب محفوظ أبعدُ ما يكون عن القصَّاص المتواضِع الذي يَغشى مقاهي القاهرة ويعمل أساسًا وحيدًا وفي هدوء في ركنه المنعزِل، بل إن الإصرار والاعتزاز اللذين اتسم بهما التزامه بالقيود التي يفرضها عليه عمله على امتداد نصف قرن كامل، ورفضه الانصياع لمظاهر الضعف العادي، كل هذا ينتمي إلى صلب عمله ككاتب. وأما أشد ما مكَّنه من الالتزام والاستمساك بنظرته التي استمرت بصورة تدعو للدهشة إلى الخلود والزمن باعتبارهما يرتبطان بوشائج صلة وثيقة، فهو بلده — مصر نفسها. إذ إن محفوظًا يرى مصر — الموقع الجغرافي والتاريخ معًا — في صورة بلد لا نظير له في أي مكان آخر في هذا العالم؛ فهو يراها أقدم من التاريخ، ومتميزة جغرافيًّا بسبب وجود

النيل والوادي الخصيب، ويعتقد أنها تمثِّل تراكمًا هائلًا للتاريخ، يمتد في الماضي إلى آلاف السنين، وأنها لا تزال تحتفظ بهويتها المتسقة المتماسكة على الرغم من التنوع المذهل فيما توالى عليها من حكَّام ونُظم حكم وأديان وأجناس، ويضاف إلى ذلك أن مصر دائمًا ما شغلت موقعًا فريدًا بين الأمم، فلم يكن لها نظير في كونها مَطمعًا للفاتحين وللمغامرين، وفي شد أنظار الرسَّامين والكُتاب والعلماء، بحيث أصبحت تحتل مكانًا لا يُدانيه مكان في تاريخ البشرية وفي الرؤية التي أتاحتها وتكاد أن تكون «لا زمنية».

أما الإنجاز الرئيسي لنجيب محفوظ فهو أنه لم يقتصر على أن أخذ التاريخ مأخذ الجِد، بل تجاوز ذلك إلى تناوله تناولًا «حرفيًّا»، وكما يشعر القارئ عند قراءة تولستوي أو سولجنتسين، فإنه يدرك هنا أبعاد الشخصية الأدبية لنجيب محفوظ حين يتأمل مدى الشجاعة الصرفة التي يتسم بها نطاق عمله، بل وأكاد أقول صلافة الثقة وخيلاءها؛ إذ يندر أن نجد بين الكُتاب المعاصرين من اتسم بهذا اللون من الطموح، حين ينبري محفوظ لإنطاق مساحات كبيرة من تاريخ مصر باسم ذلك التاريخ، ويحس أنه قادر على تقديم أهلها لتفحصها عين الفاحص باعتبارهم ممثِّلين لها.

إن مصر التي يصوِّرها محفوظ زاخرةٌ مشحونة، ذات حيوية باهرة بسبب دقة تصويره وحسه المرح، بطرائق لا يشغلها أبطالٌ عظام، ولا تستطيع التخلي عن بعض أحلام التناغم الكامل من اللون الذي يستميت إخناتون في محاولة الإبقاء عليه ثم يُخفِق في مواصلته؛ فإذا حُرِمت مصر من وجود مركز قوي متحكِّم، فما أيسر أن تنفصم العُرى وتنحلَّ، فتسود الفوضى، أو لينشأ طغيان عبثي لا معنى له ولا مبرِّر، سواء قام على عقيدة دينية جامدة أو على دكتاتورية شخصية.

لقد بلغ محفوظ اليوم عامه التسعين، وكاد يفقد بصره، ويقال إنه أصبح ميَّالًا إلى العزلة بعد الاعتداء الجسدي الذي تعرض له عام ١٩٩٤ على أيدي المتعصِّبين الدينيين. وأما ما يدعو للإعجاب ويثير المرارة أيضًا، فهو أن هذا الكاتب ما زال، نظرًا لِما يتسم به من رحابة في الرؤية وفي الكتابة، يحافظ، فيما يبدو، على إيمانه الليبرالي وليد القرن التاسع بمجتمع إنساني مهذَّب في مصر، على الرغم من أن الأدلة التي ما فتئ يستخرجها ويكتب عنها، من الحياة المعاصرة ومن التاريخ، تكذِّب ذلك الإيمان. وتتجلى المفارقة في أنه استطاع أكثر من أي كاتب سِواه أن يجسِّد تجسيدًا دراميًّا في أعماله ما يراه في مصر مما يكاد أن يكون عداءً كونيًّا بين «المطلَقات الجليلة» من ناحية، وبين النحر والتفتيت الذي تتعرض له هذه المطلَقات نفسها من جانب الناس والتاريخ والمجتمع. وهو لا يوفق

في الواقع مطلَقًا بين هذين «الضِّدَّين»، ومع ذلك فإن محفوظًا، المواطن المصري، يرى في أعماله أن التمدن وما تتحلى به الشخصية المصرية من طاقة على الاستمرار وتخطي حدود الوطن الضيِّقة والدوام من الصفات التي قد تبقى وتنجو من آثار «العمليات» المنهِكة للصراع والتدهور التاريخي، وهي «العمليات» التي صوَّرها في كتاباته تصويرًا أقوى من تصوير أي كاتب آخر قرأت له.

ترجمات نجيب محفوظ

بقلم: روجر ألن

إنَّ منح جائزة نوبل لأديب غير غربي يعني ضمنًا، وفي كل الأحوال، أن مسيرة ترجمة أعمال ذلك المؤلف إلى اللغات الأوروبية قد وصلت إلى حد أدنى معيَّن [من الجودة]، ويصدُق ذلك بالتأكيد على حالة نجيب محفوظ في عام ١٩٨٨؛ العام الذي فاز فيه بجائزة نوبل، والعام الذي تلا ظهور الترجمة الفرنسية التي قام بها **فيليب فيجريه** للجزء الثاني من **الثلاثية** (وكان الجزء الأول قد ظهر في عام ١٩٨٥). وأما عن الترجمات الإنجليزية فيمكننا تقسيم أعمال محفوظ، بصفة أساسية، إلى فترتين؛ الأولى تسبق حصوله على جائزة نوبل، والثانية بعدها. ففي عام ١٩٧٢ وضعت الجامعة الأمريكية بالقاهرة خطة لنشر عدد من روايات محفوظ بالإنجليزية لا يزيد على ثماني روايات، وأما السرعة التي آتت بها هذه المبادرة أُكُلها فنستطيع قياسها حين نذكر أن المجلد الأول في السلسلة **ميرامار** ظهر في عام ١٩٧٨، والثاني **أولاد حارتنا** (وهي الرواية التي أضيفت إلى القائمة الأصلية) في عام ١٩٨١، والثالث **اللص والكلاب** في عام ١٩٨٤. وفي وقتٍ ما قبل إعلان فوز محفوظ بجائزة نوبل كان قد كلَّف دار نشر الجامعة الأمريكية في القاهرة بمسئولية حقوق ترجمة أعماله إلى كل لغات العالم، وبعد إعلان الفوز وقَّع عقدًا يختص دار نشر «دبل داي» (Doubleday) في نيويورك بنشر الترجمات وحدها.

وأما دور الريادة في ترجمات محفوظ في الفترة السابقة لجائزة نوبل فينتمي إلى «**تريفور** لو جاسيك»، الذي نشر **زقاق المدق** بالإنجليزية في بيروت عام ١٩٦٦. وإذا

كانت الصورة الأولى لهذه الترجمة قد حذفت بعض المظاهر العربية الأصلية للنص الأصلي، وخصوصًا «السلامات» والتحيات والتعليقات ذات الصبغة الإسلامية، فإن الطبعة الثانية التي ظهرت في عام ١٩٧٥ أعادت إلى النص بعضًا منها. وترجمة «لو جاسيك» تنجح في إبراز خصائص الفن الروائي عند نجيب محفوظ في ذلك الوقت، مثل العناية الفائقة في وصف المكان والشخصيات، إلى جانب التفاعل بين الحوار وبين المونولوج الداخلي، وهو التفاعل الذي كان لا يزال يبحث عن التوازن المناسب بينهما. وعلى الرغم من مرور ما يزيد على ثلاثين عامًا على ظهور هذه الترجمة لأول مرة، فما تزال من أقرب الترجمات منالًا للقارئ الأجنبي، ومن أكثر الأعمال المترجَمة إلى الإنجليزية تمثيلًا لنجيب محفوظ.

وكان ثاني عمل لنجيب محفوظ يظهر بالإنجليزية هو مختارات من القصص القصيرة (أبادير وألن، ١٩٧٣) أُخذت من المجموعات التي نشرها بالعربية حتى عام ١٩٧١، وكان عنوانها الإنجليزي God's World (أي: دنيا الله) سببًا في بعض البلبلة في العالم العربي، خصوصًا عندما ورد ذِكرها عند ترشيح لجنة نوبل محفوظًا للجائزة عام ١٩٨٨؛ إذ قالت اللجنة إن المجموعة تضم القصة القصيرة «دنيا الله» المأخوذة من مجموعة محفوظ **دنيا الله** (١٩٦٣)، ولكن المجموعة على نحو ما ذكرنا هنا تضم قصصًا مختارة من مجموعات أخرى. وكان المترجِمان هما عاكف أبادير، وهو مصري مقيم في نيويورك، وانتهى الآن من إعداد رسالته للدكتوراه عن نجيب محفوظ، وكاتب هذه السطور. وكان القصد من المجموعة إيضاح تطور فن الصنعة في قصص محفوظ القصيرة، وتقديم أمثلة للموضوعات التي ما فتئ يتناولها على امتداد عمله بالكتابة، ومن بينها غربة الإنسان الحديث، والبحث عن السلوى، ودور الدين في المجتمع، وطبيعة الحكم العادل والطغيان. وقد حاولت الترجمات، التي تخطئ بالتزام الحَرفية، تصوير التغييرات التي نشأت عن تطوير محفوظ لأسلوبه القصصي، وهو الذي بلغ ذروته في اللغة الإحالية التي تقترب من الرمزية في بعض القصص الذي تمثِّل رد فِعله لحرب يونيو ١٩٦٧ وما ترتب عليها، مثل «تحت المظلة» و«النوم». وكان انشغال كاتب هذه السطور بأعمال محفوظ دافعًا له إلى ترجمة أجزاء من روايته المتعددة الأقسام **المرايا** (١٩٧٢) أثناء نشرها مسلسَلةً في إحدى المجلات (وهو الأسلوب الذي يتبعه محفوظ في نشر أي عمل قصصي للمرة الأولى)؛ إذ رأى أن ذلك العمل يمثِّل تحولًا في فن الصنعة عند محفوظ وبؤرة تركيزه — في منهج يكاد يقترب من أسلوب «انظر إلى الخلف في غضب». ويتكون هذا العمل المسلسل من ٥٤ قطعة تمثِّل كاتبًا في مواجهة مع مشكلات أُمته وتاريخه هو نفسه، إلى جانب شيء

آخر، يبدو أنه تصفية بعض الحسابات في الوقت نفسه. وظهرت الترجمة الإنجليزية (ألن ١٩٧٧، ١٩٩٩) بعنوان **المرايا**، وحاولت تجسيد الأسلوب الجديد الذي يتميز بالقصد في التعبير، وهو الذي شحذه محفوظ فجعله أداةً حادَّة قاطعة قوية في السنوات التالية، دون أن يفقد قدرته على الفكاهة الساخرة المريرة واللذيذة، التي اشتهر بها محفوظ، وإن كان قد خلا الآن من التصوير التفصيلي للمكان، وهو من أكثر ما اتسمت به أعماله الأولى.

وكما ذكرنا آنفًا شهِد عام ١٩٧٨ ظهور الترجمة الإنجليزية لرواية **ميرامار** (فاطمة موسى محمود)، وكان امتياز هذه الترجمة لهذا العمل الذي تتعدد فيه الرواة، ويتجلى فيه إحساس محفوظ بخيبة الأمل إزاء مسار الثورة المصرية، نتيجةً لعمل عدد من المحرِّرين. ولا ينبغي أن نستهين بأن الترجمة نجحت في تصوير الاختلافات في لغة الخطاب البادية في روايات وتأملات شتى الرواة، إلى جانب اللمحات الدقيقة في اللغة الإحالية التي يزخر بها الحوار وتزخر بها المونولوجات الداخلية. وإزاء امتياز هذه الترجمة، يؤسفنا أن نذكُر أن المجلدات الباقية من هذه السلسلة التي تُصدِرها دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة لم تنَل في تحريرها نفس القدر من الاهتمام بالتفاصيل وظلال المعاني.

ونُشرت في عام ١٩٨١ ترجمة **أولاد حارتنا** (بعنوان **أولاد الجبلاوي**)، وهي ترجمة لأكثر أعمال محفوظ إثارةً للخلاف — وهي قصة رمزية عن التاريخ الديني للإنسان ونزوعه نحو العنف. والواقع أننا لا بد أن نشير إلى أن الترجمة نفسها، التي قام بها فيليب ستيوارت، كانت قد اكتملت قبل خمسة عشر عامًا. ولما كانت لا توجد ترجمات إنجليزية لأجزاء الثلاثية في عام نوبل ١٩٨٨، كان هذا العمل — الذي استشهدت به لجنة نوبل أيضًا — هو الذي أثار أكبر اهتمام بين القراء الغربيين المتطلعين لمعرفة كاتب جديد مجهول. وقد وجد هؤلاء القراء أنهم يواجهون قصة رمزية تنقسم إلى خمسة أقسام، زاخرة بالإحالات الغامضة ومغلَّفة في صورة مجموعة من الحكايات التي يحكيها الرواة من الزمن الغابر. ولم يكن عنوان الترجمة الإنجليزية هو عنوان الأصل العربي (أولاد حارتنا)، بل كان يتضمن نقلة كبيرة من التركيز على «الحارة» باعتبارها مكانًا رمزيًّا إلى التركيز على شخص الجبلاوي، الذي يكتسي مَسحةً إلهية، ويعيش في منزل ضخم خارج حدود «الحارة». وربما كان من دلائل ازدياد الوعي بأعمال محفوظ في الغرب أن صدرت ترجمة لهذا العمل بالعنوان الأصلي، وهو «**أولاد حارتنا**» قام بها بيتر ثيرو Theroux عام ١٩٩٦.

وفي أعقاب جائزة نوبل عام ١٩٨٨ تغيَّر الموقف إزاء الترجمات الإنجليزية لمحفوظ تغيرًا كاملًا، فأصبحت جميع جوانب إخراج الترجمة تخضع لمزيد من التنظيم وقدر أكبر

من التدبير — من اختيار الأعمال للترجمة إلى تسويق النصوص المترجمة. فبعد التأخير الذي طال فأمعن في الطول، ظهرت الترجمة الإنجليزية للثلاثية أخيرًا (١٩٩٠–١٩٩٢)، وهي التي كانت قد أُدرجت أولًا في المشروع الآنف الذكر الذي وُضع عام ١٩٧٢، وكان قد أعدَّ في البداية الجزأين الأولين السيدةُ **أوليف** كيني، والجزءَ الثالثَ الدكتورةُ أنجيل بطرس سمعان، وقام وليام هتشينز بمراجعة الأجزاء الثلاثة مراجعةً دقيقة. وقد كان من شأن جودة هذه الأعمال — يُسر قراءة الترجمة، وإخراج الكتب نفسها، والتسويق الباهر لـ «المنتَج» — أن وضعت معايير جديدة لانتشار الأدب العربي في العالم الغربي. وربما كان من المحتوم أيضًا أنها أحيت آمالًا قد تكون زائفة إلى حدٍّ ما لدى الروائيين العرب الآخرين وبعض الغربيين المتخصصين في كتاباتهم في اقتراب موعد تغيير المكانة المتواضعة التي ظلَّت ترجمات الأدب العربي تشغلها في الغرب حتى الآن. فإذا كانت هذه الترجمات للثلاثية قد نجحت فعلًا في تعريف القراء الغربيين بالحياة في القاهرة في فترة ما بين الحربَين، من خلال نصوص مصقولة وبالغة الإمتاع لقارئ الإنجليزية، فإن شتى القرارات التي اتُّخذت في أثناء عمليتَي الترجمة والتحرير — من اختيار العناوين وفنون تصميم الأغلفة إلى تقاليد علامات الترقيم (punctuation) المستعمَلة في الحوار — توحي باستمرار آفة معيَّنة فيما يتعلق بمواجهة قراء الإنجليزية من الغربيين مع مثل هذه الثقافة المختلفة التي أُسيء فهمها كثيرًا؛ فكأنما كانت الصناعة الغربية لنشر الكتب ترمي في طرحها للترجمات الإنجليزية للقصص العربية في أسواق الغرب إلى تقليل الاختلافات بين الثقافات بدلًا من تصويرها، وهي الاختلافات التي تُعتبر جزءًا جوهريًّا من الثقافة التي تجري «ترجمتها». وانطلاقًا من وجهة النظر المذكورة لا بد أن نذكُر أن الترجمة الفرنسية للثلاثية أفضل لدى المكلَّفين بإعداد قائمة من الأعمال المطلوب ترجمتها، وكان ذلك في ذاته مفهومًا جديدًا في إطار ذلك المجال الضيق. وتدفَّقت منذ عام ١٩٩٢ ترجمات أعمال أخرى إلى الإنجليزية، وكان أبرزها، بوضوح، **ثرثرة فوق النيل**، من ترجمة فرانسيس ليارديت؛ فالترجمة الإنجليزية (١٩٩٣) تزهو بجمال إظهار ظلال المعاني في التصوير الذي أبدعه محفوظ عام ١٩٦٦ للغربة الكاملة التي يعاني منها مجتمع المثقفين في بلده، وهو العمل الذي كاد أن يلقي به في السجن. وتبرُز في الترجمة الممتازة، التي أبدعها قلم مترجِمة من أكثر أقلام جيل الشباب موهبةً في الترجمة، جميع خصائص النص الأصلي، مثل التضييق الشديد لمكان الحدث، والقصد البالغ في ألفاظ الحوار، والإحالات اللمَّاحة الدقيقة في ذكريات «أنيس»، ومرارة السخرية الشديدة التي تسود جو الرواية.

نجيب محفوظ يخلق تاريخًا أسطوريًّا

بقلم: ريتشارد داير

عندما فاز الروائي المصري نجيب محفوظ بجائزة نوبل عام ١٩٨٨، كان له جمهور يتكون من ملايين القراء، لا يكاد يكون بينهم أحد في أمريكا، أما منذ أن حصل على الجائزة، فقد أصدرت دار نشر دبل داي (Doubleday) الأمريكية ١٦ عملًا من أعمال محفوظ مترجَمة إلى الإنجليزية، وهو عدد لا يمثِّل إلا جانبًا من إنتاجه؛ إذ إنه كتب ما يقرب من ٥٠ كتابًا. وقد اكتسبت «ثلاثية» القاهرة — وهي الروايات المبكرة التي رسَّخت صيت محفوظ — قراءً مخلصين هنا، وبيع منها أكثر من ربع مليون نسخة (٢٥٠٠٠٠).

كانت الثلاثية تصويرًا دقيقًا لمكان محدَّد وزمن محدَّد، وقد كُتبت استيحاءً لنماذج الروايات الكبرى بالإنجليزية والفرنسية والروسية في القرن التاسع عشر، ولكن هذا لا يعني إطلاقًا أنها تستقي شيئًا من تلك النماذج، بل إنها تتميز بالأصالة في نسجها للأسطورة، أو للُّغز أو التاريخ الموغِل في القِدم الذي يغذو رواية الكاتب ووصفه للأحداث اليومية.

وتُعتبر **الحرافيش**، التي تصدُر مترجَمةً اليوم لأول مرة، استكمالًا لثلاثية القاهرة، أو قل إنها «ثلاثية القاهرة» وقد قُلبت رأسًا على عقب. وهي رواية حول عدة أجيال من أسرة تعيش في حارة في مدينة غير محدَّدة، والمفترَض أنها القاهرة، ولكننا في هذه الرواية لا نصادف شيئًا من آليات الواقعية الأدبية؛ إذ يمتد زمن القصة نحوًا من ٨٠٠ سنة، ولا يبدو أن الزمن يمُر، والأحداث يعكس بعضها بعضًا عبر الأجيال. وأما الأسلوب الأدبي فهو أسلوب الأسطورة أو الخرافة أو القصة الرمزية أو الأمثولة، وإن كان التأثير تأثير

أعمق صور الواقعية الآنيَّة، بسبب العمق البالغ الذي يتميز به فهم محفوظ لنفس الإنسان وتاريخ البشرية [...]

وتصوِّر **الحرافيش**، في عشر حكايات ملحمية، تاريخ أسرة «الناجي» على امتداد عشرة أجيال — وقد نواجه الإغراء باستعمال صفة تدهور الأجيال؛ إذ إن الأسرة تبتعد تدريجيًّا عن المُثل العليا التي توارثتها، وتكسب الثروات وتُهدرها، وتحظى بالسلطة وتنحرف بها وتفقدها، وفي النهاية يخرج عاشور الناجي الذي يستعيد ثروة الأسرة بالعودة إلى مُثلها العليا الأصلية.

ولكن تعبير «تدهور الأجيال» قد لا يكون موفَّقًا لأن يوحي ضمنًا بأشكال «الحكم» على الشخصيات، بل وإدانتها، وإذا كان هناك العديد من صور التعصب والظلم والقسوة التي يدينها محفوظ بأقصى درجات الغضب، فإن الإحساس السائد في أعماله هو التعاطف مع طبيعة البشر، ومؤازرة آمالهم وطموحاتهم واستسلامهم الحزين لما يحدُث عادةً حين تصطدم هذه الآمال بصخرة الواقع وتتبخر تلك الطموحات [...]

والأحداث في **الحرافيش** متنوعة ودرامية، وكثيرًا ما تتسم بالعنف؛ فهناك القتل العمد، والانتحار، والشذوذ الجنسي، والعنف المنزلي، وكل شكل من أشكال التضافر والتصارع على مستوى الأسرة، وكل ذلك بطبيعة الحال يمثِّل نوعًا من الاستعارة للحكم ولمسار التاريخ لا لتقدم التاريخ [...]

كان محفوظ في السادسة والستين عندما نشر «الحرافيش» عام ١٩٧٧، ولقد تمكَّن بفضل ما لم يدرجه في الرواية أن يضيف الكثير إليها. إنها روايةٌ عظيمة كتبَها رجلٌ حكيم.

من صحيفة ذا جلوب (بوسطن)
(The Globe, Boston)
بتاريخ ٨ أبريل ١٩٩٤

نجيب محفوظ بين الشرق والغرب

ماهر شفيق فريد

محفوظ في الإنجليزية

(مقالة ببليوجرافية)

كانت لنجيب محفوظ — عبر سنواته السبعين[1] — ثلاث ربَّات من عرائس الفنون؛ ربة التاريخ الفرعوني، وربة الروايات ذات المهاد العصري، وربة القصة القصيرة. في البدء كان كتاب **مصر القديمة** (١٩٣٢) المترجَم عن عالم المصريات الإنجليزي **جيمز بيكي** (وحديثًا نقل له العالمان الأثريان **شفيق فريد** و**لبيب حبشي** كتابه **الآثار المصرية في وادي النيل** إلى العربية في ثلاثة أجزاء، وما زال الجزء الرابع ينتظر النشر). وبيكي أنجب **عبث الأقدار** (١٩٣٩) و**رادوبيس** (١٩٤٣) و**كفاح طيبة** (١٩٤٤) (كان هذا الابن الأخير أنبغ الثلاثة وأنضجهم). ثم كان كتاب **همس الجنون** (١٩٣٨)، وهو مجموعة أقاصيص ولدت — بعد فترة انقطاع طويلة عن الإنجاب — تسعًا من الأبناء: **دنيا الله** (١٩٦٣)، **بيت سيئ السمعة** (١٩٦٥)، **خمارة القط الأسود** (١٩٦٩)، **تحت المظلة** (١٩٦٩)، **حكاية بلا بداية ولا نهاية** (١٩٧١)، **شهر العسل** (١٩٧١)، **الجريمة** (١٩٧٣)، **الحب فوق هضبة الهرم** (١٩٧٩)، **الشيطان يعظ** (١٩٧٩). ثم كانت رواية **القاهرة الجديدة** (١٩٤٥)، وهي فاتحة نسل موصول مبارك، اعتمدت عليه شهرة نجيب محفوظ؛ إذ تلاها: **خان الخليلي** (١٩٤٦)، **زقاق المدق** (١٩٤٧)، **بداية ونهاية** (١٩٤٩)، **بين القصرين** (١٩٥٦)، **قصر الشوق** (١٩٥٧)، **السكرية** (١٩٥٧)، **أولاد حارتنا** (١٩٥٩)، **اللص**

[1] في وقت كتابة المقال (١٩٨٢).

والكلاب (١٩٦١)، **السمان والخريف** (١٩٦٢)، **الطريق** (١٩٦٤)، **الشحاذ** (١٩٦٥)، **ثرثرة فوق النيل** (١٩٦٦)، **ميرامار** (١٩٦٧)، **المرايا** (١٩٧٢)، **الحب تحت المطر** (١٩٧٣)، **الكرنك** (١٩٧٤)، **حكايات حارتنا** (١٩٧٥)، **قلب الليل** (١٩٧٥)، **حضرة المحترم** (١٩٧٥)، **ملحمة الحرافيش** (١٩٧٧)، **عصر الحب** (١٩٨٠)، **أفراح القبة** (١٩٨١)، **ليالي ألف ليلة** (١٩٨١). ولا أدرج في هذه الأنساب رواية **السراب** (١٩٤٨)؛ فهي من أبناء السِّفاح، أنجبها **نجيب محفوظ** بعد إلمامة سريعة بربَّة الفن الفرويدي.

عطاء كبير بكل المقاييس، ينتظم تسعة وثلاثين كتابًا، وما زالت ربة الفن المحفوظي ولودًا مخصبة؛ فقد حملت مؤخرًا بمجموعة قصصية عنوانها **رأيت فيما يرى النائم**، وروايتين هما: **الباقي من الزمن ساعة**، و**رحلة ابن فطومة**.[٢]

ولندَع هذه السلاسل من الأنساب — راجع الإصحاح الرابع من سفر **التكوين**، والإصحاح الأول من **إنجيل متَّى** — لنرى ماذا أضاف هؤلاء الأبناء إلى ثروة الفكر والخيال. لقد كان **نجيب محفوظ** هو الروائي الذي نجح في المزاوجة بين أعمق قضايا الفكر وأصدق تفاصيل الواقع، كان واقعيًّا ورمزيًّا في آنٍ واحد (عندي أنه — في المحل الأول — كاتب أليجوريات، من طراز **كافكا** وأضرابه، يتوسل بالواقعية الدقيقة إلى الإقناع، ولكن واقعيته ليست إلا إيهامًا يحجب من ورائه اهتمامات ميتافيزيقية عميقة، ورغبة لا تكل في تجاوز الهُنا والآن). ولأن أعماله قابلة للقراءة على أكثر من مستوًى، فقد أحبَّه الآلاف لا في مصر وحدها، بل في العالم العربي كله، ووجد فيه المثقف ونصف المثقف وربع المثقف، كما وجد فيه الأمي الذي يغشى السيما ويشاهد التليفزيون ويستمع إلى الإذاعة ويُلِمُّ بالمسرح، تصويرًا رائعًا لقطاعات من الحياة المصرية، ما بين قصور الباشوات وأكواخ الفقراء وبيوت الطبقة المتوسطة. لا عجب أن انعقد الإجماع على أنه روائي العالم العربي الأول، وإن انقدحت بين الحين والحين شرارات من العبقرية الفردية تكاد تطاول عبقريته، وإن أعوزها استمراره الدءوب؛ أعني رجالًا من طراز **يوسف إدريس**، و**الطيب صالح**، و**حليم بركات**، و**غسان كنفاني**، و**غالب هلسا**، هؤلاء روائيون موهوبون أبدعوا بعض أعمال عظيمة — رواية واحدة، أو على أقصى تقدير روايتان في حالة كلٍّ منهم — ولكن عملهم لا يشكل كُلًّا مكتملًا oeuvre على نحو ما نجد في حالة **نجيب محفوظ**.

[٢] أصدر محفوظ، كما لا حاجة بي إلى أن أقول، عديدًا من الأعمال بعد كتابة هذه الكلمات.

على أن **نجيب محفوظ** إذا كان قد لاقى من التكريم والإقبال في وطنه ما لم يلقَه روائي من قبل، فإن عالم الغرب — وهو ما زال، شئنا أم أبينا، معيار الذوق الأدبي في عصرنا — قد ظل عازفًا عن قراءة الأدب العربي الحديث، برغم أنه لم يقصِّر في قراءة آداب أخرى، آسيوية وأفريقية وأمريكية جنوبية كثيرة. تُرى ما علة هذه الظاهرة؟ ليس السبب هو اللغة وحدها؛ فليست العربية — على صعوبتها — أصعب من اليابانية مثلًا، وقد ترجم **ياسوناري كواباتا** إلى الإنجليزية، ونال جائزة نوبل. وليس السبب هو الاكتفاء الذاتي، وشعور الغربي بأنه قد أبدع في الآداب والفنون والعلوم ما لا تكفي أعمار كاملة — دع عنك عمرًا واحدًا — لتحصيله، فإن الغربي — وهنا مَكمن قوته — صاحب حب استطلاع لا يكل، وقابليته مشحوذة دائمًا أبدًا لكل جديد. وليس السبب هو النظرة المتعالية التي ينظر بها الغربي إلى العربي، مهما جهد، أدبًا، في إخفائها؛ فالغربي وإن كان يؤمن عمومًا بتفوقه على أبناء سام وحام ويافث، مستعد عن طِيب خاطر للإقرار بالعبقريات العربية الفردية التي تبزغ كواحات متناثرة، وعلى فترات متباعدة (إذ يجب ألا تتقارب هذه الفترات أكثر مما ينبغي!) في هذا الحقل أو ذاك من حقول الأدب أو الطب أو الفيزياء. وليس السبب هو إحجام دور النشر الأجنبية عن قبول أعمال مترجَمة عن العربية؛ فليس الشعر التركي مثلًا (وهو الذي تنشره سلسلة «بنجوين» الذائعة الصيت) أعظم من الشعر العربي، ولا أقرب إلى ذوق الغربيين. كلا، علينا أن نلتمس السبب في مكان آخر.

والسبب — عندي — هو التقصير المعيب من جانب أدبائنا ونُقادنا وأساتذتنا الجامعيين، ممن يجيدون الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية والإسبانية والروسية وغيرها، في نقل هذه الثروة المحفوظية إلى لغات العالم المتحضر، وسأقصر نفسي على الإنجليزية وأقول: كم كان الحال مختلفًا لو أن رجالًا من طراز **لويس عوض** و**مجدي وهبة** و**محمود المنزلاوي** عكف كلٌّ منهم على ترجمة كتاب واحد لمحفوظ، بإنجليزيته التي تسامت إنجليزية الإنجليز ذاتها، ومعرفته الحميمة بالعربية التي يعرف أسرارها؟ لكن الأمور الآن قد بدأت — لحسن الحظ — تتحسن قليلًا؛ إذ رأينا عددًا من الأساتذة الجامعيين — كالدكتورة **فاطمة موسى محمود**، والدكتورة **أنجيل بطرس سمعان** — ينقلون نصوصًا كاملة من محفوظ إلى الإنجليزية، ولم يعد الأمر وقفًا على اجتهادات المستشرقين، مع إقرارنا بعظيم فضلهم. ولا يخالجني شك في أنه يوم تكتمل ترجمة عشرين رواية لمحفوظ أو نحوها إلى الإنجليزية، فسيحتل — في خلال سنوات قليلة — مكانه الصحيح كواحد من أكبر روائيي عصرنا، لا بمقاييس مولك راج أناند وتشينوا

أتشيبي وميشيما وحدهم، وإنما أيضًا بمقاييس **سارتر** و**أنجوس** و**لسون** و**مورافيا**، وسنرى أقسام الآداب الأجنبية في أعرق جامعات الغرب — وقد بدأت تفعل ذلك حقًّا — تخصِّص لمحفوظ مقرَّرًا مستقلًّا، كما هو الشأن مع **دكنز** و**بلزاك** و**توماس مان** وغيرهم؛ وتلك — في الدوائر الأكاديمية — علامة المجد الذي لا يطاوله مجد، وآية دخول الكاتب في فئة «الكلاسيات» أو التراث الذي حاز الخلود.

أدع هذه التأملات — التي لا تخلو من نزق — لكي أتحدث عن **نجيب محفوظ** في الإنجليزية من زاويتين؛ الأولى هي تعداد أعماله المترجَمة إلى الإنجليزية، والثانية هي عرض أهم ما كُتِب عنه بتلك اللغة، سواء كان الكُتاب مصريين أو عربًا أو إسرائيليين أو بريطانيين أو أمريكيين أو إيطاليين أو غير ذلك، فالمعوَّل هنا على لغة الكاتب لا على انتماءاته القومية. ولا يدَّعي هذا المسح شمولًا، ولكنه يغطي — فيما آمل — أهم ما كُتِب في الموضوع.[٣]

أولًا: أعمال نجيب محفوظ المترجَمة إلى الإنجليزية

(١) روايات

- ترجم **تريفور لي جاسيك** رواية **زقاق المدق**، وصدرت في بيروت عن منشورات خياط عام ١٩٦٦. ولي جاسيك مستشرق بريطاني وُلد عام ١٩٣٥، وحصل على الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة لندن عام ١٩٦٠، وقضى أربع سنوات في أماكن مختلفة من العالم العربي، وهو يعيش حاليًّا في الولايات المتحدة، حيث درَس الأدب العربي في جامعة وسكونسن من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٣، وجامعة إنديانا من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٦، وفي سبتمبر ١٩٦٦ انضم إلى هيئة التدريس في قسم لغات الشرق الأدنى وآدابه بجامعة مشيجان.

  وقد قدَّم لي جاسيك لترجمته بمقدمة من خمس صفحات تحدَّث فيها عن سيرة محفوظ وأعماله، وخصَّ بالذكر ثلاثيته، قائلًا إنه يعالج خيوطًا عامة ومشكلات أبدية مما يشترك فيه البشر جميعًا، كالحياة والموت، والشباب

[٣] تتوقف هذه الببليوجرافيا عند حدود ١٩٨٢ أو نحو ذلك، أما الببليوجرافيا الأبعد مدًى — حتى ديسمبر ٢٠٠١ — فهي الببليوجرافيا الإنجليزية التي تجدها في ختام هذا الكتاب.

والشيخوخة، وعلاقة الإنسان بربه، والآباء بالأبناء، والأزواج بالزوجات، ومشكلات الالتزام السياسي والاجتماعي، وعده مرآةً صادقة للعصر في مصر والعالم العربي.

- وترجمت الدكتورة **فاطمة موسى محمود** رواية **ميرامار**، وقدَّم لها الروائي الإنجليزي **جون فاولز**، وراجع الترجمة **ماجد القمص** و**جون رودنبك**. وقد صدرت عن دار نشر «هايمان» الإنجليزية، بالاشتراك مع مطبعة الجامعة الأمريكية في القاهرة، عام ١٩٧٨.

ومقدمة **جون فاولز**، صاحب رواية **المجوس** التي حُوِّلت إلى فيلم سينمائي مثَّل فيه **أنطوني كوين**، تنظر إلى رواية **ميرامار** في سياق الأدب المكتوب عن الإسكندرية بالإنجليزية واليونانية وغيرهما، مثل مسرحية شكسبير **أنطوني وكليوباترا**، وقصائد **كافافي**، وكتابَي **إ. م. فورستر**: «**الإسكندرية: تاريخ ودليل**»، و«**فاروس** و**فيلون**»، و**رباعية الإسكندرية للورنس دريل**.

وقد نشر **محمد عبد الله الشفقي** عرضًا وافيًا لهذه المقدمة في مجلة **الهلال** (ديسمبر ١٩٨١) تحت عنوان: «نجيب محفوظ في عالم الناطقين بالإنجليزية»، فليرجع إليه القارئ. كما ذُيِّلت الترجمة بتسع صفحات من الهوامش تعرِّف القارئ الغربي بما في الرواية من إشارات تاريخية ومحلية ومكانية.

- وترجم **سعد الجبلاوي** رواية **الكرنك** في كتاب **ثلاث روايات مصرية معاصرة** (مطبعة يورك، فردر كتون، نيو برنزويك، ١٩٧٩)، بالإضافة إلى رواية إسماعيل ولي الدين **حمص أخضر** ورواية لسعد الخادم.

ولهذه الترجمة (والتي لم أتمكن من الاطلاع عليها) مقدمة، كما أنه قد سبق لـ **سعد الجبلاوي** أن ترجم كتابًا عنوانه **قصص مصرية قصيرة حديثة** (١٩٧٧) لم يقع لي أيضًا، به أقاصيص لـ **نجيب محفوظ**.

- وترجم **فيليب ستيوارت** رواية **أولاد حارتنا** (تحت عنوان **أولاد الجبلاوي**)، وصدرت عن دار نشر «هاينمان» بلندن في ١٩٨١، وقد عمل المترجم عدة سنوات في شمال أفريقيا.

وللكتاب مقدمة من ثلاث صفحات، يستعرض فيها فيليب ستيوارت تاريخ نشر هذه الرواية في جريدة **الأهرام** عام ١٩٥٩، والضجة التي أثارتها في أوساط المحافظين، ونشرها في بيروت عام ١٩٦٧ بعد منعها في مصر، وقد جاء على الغلاف الخلفي للترجمة أنه قل في الأدب العالمي ما يشبه هذه الرواية، وأنها ربما كانت

تذكِّرنا — من بعيد — بمسرحية برنارد شو «**العودة إلىمتوشالح**»، ورواية **كازنتزاكس** «**المسيح يعاد صلبه**»،ورواية **جورج أورويل** «**مزرعة الحيوان**».

(٢) قصص قصيرة

- ترجم ف. المنصور قصة «هذا القرن» (من مجموعة **همس الجنون**) تحت عنوان «بنت الباشا»، في مجلة **ميدل إيست فورام** (أكتوبر ١٩٦٠).
- وترجم ف. المنصور قصة «فلفل» (من مجموعة **همس الجنون**) في مجلة ميدل إيست فورام (يونيو ١٩٦١).
- وترجم **دنيس جونسون-ديفيز**،وهو من أحسن مترجِمي الأدب العربي الحديث إلى الإنجليزية بقيد الحياة اليوم، قصة «زعبلاوي» (من مجموعة **دنيا الله**) في كتابه **قصص عربية قصيرة حديثة** (مطبعة جامعة أوكسفورد، لندن، ١٩٦٧). و**جونسون-ديفيز** من مواليد **فانكوفر** في ١٩٢٢، بدأ يدرس الأدب العربي في مدرسة اللغات الشرقية بجامعة لندن عام ١٩٣٧، وتخرَّج في جامعة كمبردج. قضى سنوات الحرب العالمية الثانية يعمل في القسم العربي بمحطة الإذاعة البريطانية، وعاش في القاهرة ما بين ١٩٤٥ و١٩٤٩ حيث كان محاضرًا في جامعتها، وهو نفسه روائي وكاتب قصة قصيرة. وقد ترجم من مسرحيات توفيق الحكيم **السلطان الحائر**، و**مصير صرصار**، و**يا طالع الشجرة**، وغيرها. وللكتاب مقدمة بقلم المستشرق **أ. ج. آربري**، وتصدير من ثلاث صفحات بقلم المترجم، مع تعريف وجيز بمحفوظ.
- وفي كتاب **الكتابة العربية اليوم:القصة القصيرة**، من تحرير الدكتور **محمود المنزلاوي** (المركز الأمريكي للأبحاث بالقاهرة، دار المعارف ١٩٦٨)، ترجمت نادية فرج قصة «الجامع في الدرب» (من مجموعة **دنيا الله**) بمراجعة **جوزفين وهبة**، وترجمت الدكتورة **عزة كرارة** قصة «حنظل والعسكري» (من مجموعة **دنيا الله**) بمراجعة ديفيد كيركهاوس.

وللكتاب كلمة تمهيدية بقلم الدكتور ثروت عكاشة، وتقديم بقلم عميد المستشرقين المحدثين ج. أ. فون جرونباوم، ومقدمة من تسع عشرة صفحة للمنزلاوي، كما ينتهي ببليوجرافيا عن القصة المصرية القصيرة في العربية والإنجليزية والفرنسية.

- وترجمت **نهاد سالم** قصة «النوم» (من مجموعة **تحت المظلة**) في مجلة «لوتس»، «**الأدب الأفريقي الآسيوي**» (أبريل ١٩٧٠).
- وترجمت قصة «شهر العسل» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) في مجلة **آراب ورلد** (أغسطس–سبتمبر ١٩٧١) (لم أطلع عليها).
- وترجمت قصة «وليد العناء» (من مجموعة **شهر العسل**) في مجلة آراب ورلد (أغسطس–سبتمبر ١٩٧١) (لم أطلع عليها).
- وأصدرت إدارة العلاقات الخارجية بوزارة الثقافة كملحق لمجلة **بريزم**، التي كان يرأس تحريرها مصطفى منير، كتيبًا عنوانه **نجيب محفوظ: مختارات من قصصه القصيرة**، دون نص على اسم المترجِم أو المترجِمين. وقد حوى الكتاب خمس أقاصيص: «الجوع» (من مجموعة **همس الجنون**)، و«دنيا الله» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم)، و«الجبار» (من مجموعة **دنيا الله**)، و«السكران يغني» (من مجموعة **خمارة القط الأسود**)، و«خمارة القط الأسود» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم).

  وللكتاب مقدمة من ثماني صفحات لا نعرف مَن كاتبها، تُعرَف بـ **نجيب محفوظ** روائيًّا وكاتبَ قصة قصيرة، وكاتب مسرحيات وسيناريو، وتذكُر المقدمة أنه وُلد في عام ١٩١٢، وهو خطأ شائع في كثير من الكتابات عن محفوظ، صوابه: ١٩١١.
- وترجم **عاكف أبادير** و**روجر آلن**، مع مقدمة، مختارات من أقاصيص محفوظ تحت عنوان **دنيا الله: منتخبات من القصص القصيرة** (منيابوليس: ببليوتيكا إيسلاميكا، ١٩٧٣).
- وترجم **جوزيف ب. أوكين**، المُحاضِر بكلية القديس يوسف (بيروت)، قصة «الجامع في الدرب» (من مجموعة **دنيا الله**) مع هوامش، في مجلة **ذا موزلم ولد** (يناير ١٩٧٣)، ونوَّه في هامش أول صفحة من ترجمته بالترجمة السابقة لـ **نادية فرج**.
- وترجم دنيس جونسون–ديفيز قصة «الحاوي خطف الطبق» (من مجموعة **تحت المظلة**) في كتاب **قصص مصرية قصيرة** (دار «هاينمان» بلندن، بالاشتراك مع مطبعة القارات الثلاث بواشنطن، ١٩٧٨) مع تعريف وجيز بحياة محفوظ.

هذا وقد نشرت مجلة **ميدل إيست إنترناشيونال** (سبتمبر ١٩٧٣) قائمةً قصيرة بما تُرجم من أعمال محفوظ إلى الإنجليزية والفرنسية، فكان مما ذكرته ست ترجمات لم تقع لي، وبيانها كالآتي:

(١) «الجوع» (من قصة **همس الجنون**) في مجلة **ذا سكرايب ٤** (١٩٦٢).
(٢) «زعبلاوي» (من مجموعة **دنيا الله**) في مجلة **آراب رفيو ٢٤** (١٩٦٢).
(٣) «دنيا الله» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم في مجلة **ذا سكرايب ٩** (١٩٦٤).
(٤) «المسطول والقنبلة» (من مجموعة **خمارة القط الأسود**) في مجلة **آراب أوبزرفر** ٣٢٧ (١٩٦٦).
(٥) «زعبلاوي» (من مجموعة **دنيا الله**) في مجلة **نيو آوتلوك ١٠** (١٩٦٧).
(٦) «تحت المظلة» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) في مجلة **نيو آوتلوك ١٢** (١٩٦٩).

ثانيًا: كتابات عن نجيب محفوظ بالإنجليزية

(١) كتب

الكتاب العمدة هو — ولا ريب — **الإيقاع المتغير: دراسة في روايات نجيب محفوظ** (الناشر: أ.ج. بريل: لايدن بهولندا، ١٩٧٣) لمؤلفه الناقد الإسرائيلي **ساسون سوميخ، الأستاذ بجامعة تل أبيب. والكتاب في الأصل رسالة دكتوراه أُعدت تحت إشراف الدكتور محمد مصطفى بدوي** بجامعة أوكسفورد (١٩٦٨)، وكان عنوانها حينذاك: «**روايات نجيب محفوظ: تقييم**».

ويتكون الكتاب من:

تصدير

(١) ظهور الرواية العربية ١٩١٤–١٩٤٥.
(٢) صنع روائي
(٣) مصر: قديمة وحديثة. الروايات التاريخية – الروايات الاجتماعية – أوديب مصري: **السراب**.
(٤) الإيقاع المتغير: الثلاثية.

(٥) الحقبة الألفية الحزينة: أولاد حارتنا.
(٦) في المتاهة: الروايات القصيرة.

حاشية

تذييل أ: طبعات وتواريخ.

تذييل ب: مجمل حبكات روايات محفوظ، ببليوجرافيا.

ولا يعيب الكتابَ سوى بعض أخطاء مطبعية، وأنه يحتاج — بطبيعة الحال — إلى تنقيح وزيادة؛ إذ وقف عند أعمال محفوظ قبل عام ١٩٦٧.

وهو يذكر أن رسالة الدكتور **حمدي السكوت** عن **الرواية المصرية واتجاهاتها الرئيسية** غير منشورة (ص ٢٣٣)، وقد نُشرت فيما بعد، كما سيجيء في مقالنا هذا.

كما يذكر تواريخ صدور مجلات **الفكر المعاصر** و**الكاتب** و**مجلة الكتاب العربي** و**المجلة** (ص٢٣٤) دون أن يذكر تواريخ توقُّفها.

ويذكر الكاتب — متابعًا في ذلك الرأيَ الشائع — أن حسنين ينتحر في نهاية رواية **بداية ونهاية** (ص٦٧). وحق أن خاتمة الرواية تقبل هذا التفسير، ولكني أود أن أسجِّل هنا أني سمعت نجيب محفوظ ذات مرة يقول إن انتحار بطله معنوي لا جسدي، وإنه لو كان يريد الانتحار حقًّا لأطلق على نفسه الرصاص من مسدسه، ولما رمى بنفسه إلى النيل وهو ضابط يجيد السباحة. وعندي أن هذا التفسير الأخير أقوى وقعًا وأكثر صدقًا مع طبيعة حسنين الجبانة في أعماقها.

رسائل جامعية غير منشورة

ثَمَّة رسالتان — لم أطلع عليهما — ومن المحقَّق أن هناك، في جامعات بريطانيا والولايات المتحدة وغيرهما، رسائل أخرى فاتتني:

- رواية «**أولاد حارتنا**» **لنجيب محفوظ: قيمتها من حيث هي أدب ومؤشر إلى الحالة الراهنة للعاطفة الدينية في مصر، لفيليب ستيوارت** (مترجِم الرواية إلى الإنجليزية)، وهي رسالة لدرجة B. Litt. من جامعة أوكسفورد (١٩٦٣).
- **الرواية التاريخية العربية الحديثة، لمنصور إبراهيم الحازمي**، وهي رسالة دكتوراه من جامعة لندن (١٩٦٦).

فصول أو أجزاء من كتب

- دكتورة **نور شريف، حول كتب عربية** (جامعة بيروت العربية، ١٩٧٠)، به مقالة عن رواية **اللص والكلاب**. والكتاب في الأصل مجموعة أحاديث أُلقيت في البرنامج الأوروبي من إذاعة القاهرة.
- دكتور **حمدي السكوت، الرواية المصرية واتجاهاتها الرئيسية من ١٩١٣ إلى ١٩٥٢، مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٧١، يناقش روايات نجيب محفوظ** التاريخية، ورواياته الواقعية، مع تصدير ومقدمة وخاتمة وببليوجرافيا، والكتاب في الأصل رسالة دكتوراه من جامعة كمبردج (١٩٦٥).
- **جون أ. هيوود، الأدب العربي الحديث ١٨٠٠–١٩٧٠** (الناشر: لند همفريز، لندن ١٩٧١)، يتحدث عن محفوظ حديثًا خاطفًا في أقل من صفحتين.
- **وليم برنر** و**منح خوري** (الأستاذان في جامعة كاليفورنيا، بركلي) **قراءات في الأدب العربي المعاصر**.
- **الجزء الأول: القصة والأقصوصة** (مطبعة بريل في ليدن ١٩٧١)، ينشران النص العربي لأقصوصة «دنيا الله» مع تعريف وجيز بحياة محفوظ، وترجمة للكلمات الصعبة إلى الإنجليزية، والكتاب موجَّه إلى الطلبة الأجانب الذين يدرُسون الأدب العربي.
- دكتورة **فاطمة موسى محمود، الرواية العربية في مصر ١٩١٤–١٩٧٠** (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣)، تخصص ثلاثة فصول لمحفوظ.

هيلاري كيلباتريك، الرواية المصرية الحديثة: دراسة في النقد الاجتماعي (الناشر: مطبعة إثيكا، لندن ١٩٧٤). يتحرك هذا الكتاب — كما يدل عنوانه — في المنطقة ما بين النقد الأدبي وعلم الاجتماع، وهو في الأصل رسالة دكتوراه أُعدت تحت إشراف الدكتور **محمد مصطفى بدوي** والأستاذ **ألبرت حوراني** في كلية سانت أنطوني بجامعة أوكسفورد، تتصدره كلمة تمهيدية بقلم الأول. تناقش، في حديثها عن محفوظ قبل الثورة وبعدها، قضايا من نوع: حياة المدينة، والنظام السياسي والإداري، ووضع المرأة، والدين، وعلاقة المثقف بالمجتمع. تلخص حبكات رواياته، مع ببليوجرافيا مختارة.

ر. أوسل (محررًا) **دراسات في الأدب العربي الحديث** (الناشر: آريس وفيلبس ١٩٧٥)، وهو في الأصل مجموعة أبحاث أُلقيت في ندوة عن الأدب

العربي الحديث (يوليو ١٩٧٤) بمدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن، به ثلاث مقالات عن محفوظ:

(١) «**قصص نجيب محفوظ القصيرة**» للدكتور **حمدي السكوت**: يناقش أقاصيصه من مجموعة **همس الجنون** حتى مجموعة **شهر العسل**، مرورًا ببعض قصص لم تُجمَع قط في كتاب. وجدير بالذكر أن الكاتب قد نشر، بالاشتراك مع الدكتور **مارسدن جونز**، دراسةً بيوجرافية نقدية ببليوجرافية عن محفوظ في مجلة **الجديد** (١٥ ديسمبر ١٩٧٢ وبعدها) أحصيا فيها أقاصيص محفوظ ومقالاته الآبقة، من نتاج الشباب.

(٢) «الروايات العربية والتحول الاجتماعي» للدكتور **حليم بركات**: يناقش، من زاوية سوسيولوجية، روايات محفوظ **ثرثرة فوق النيل** و**اللص والكلاب** و**السمان والخريف**.

(٣) تحليل لـ **الحب تحت المطر**، رواية من تأليف **نجيب محفوظ**، لـ **تريفور لي جاسيك**: يلخص الرواية، ويتحدث عن الظروف الاجتماعية والسياسية التي ولدتها، ذاكرًا عيوبها الفنية، كتقحم عنصر الميلودراما، منتهيًا إلى أن محفوظًا هو ضمير بعض مصر.

مقالات ومراجعات من الدوريات

- **دزموند ستيوارت**، «اتصالات مع الكُتاب العرب»، مجلة **ميدل إيست فورام** (يناير ١٩٦١): يتحدث عن الثلاثية مقارنًا إياها برواية **جون جولزورذي قصة آل فورسايت**، وقائلًا إنها «تبشِّر بمساهمة كبرى في الأدب الإنساني».

دزموند ستيوارت، «الأدب العربي وهل هو قابل للتصدير؟» بالإنجليزية في الأصل، وترجمها إلى العربية يحيى حقي في مجلة **المجلة** (ديسمبر ١٩٦٢)، يقول: «هذه قصص **نجيب محفوظ** لا تزال تنتظر المترجِم، وإني واثق أنها حين تُترجم ستَلقى من كثرة الرواج ما هي جديرة به.» وإن كان يعترض على استخدامه الفصحى في الحوار.

هذا وقد كتبت الدكتورة **فاطمة موسى محمود** في العدد التالي من **المجلة** (يناير ١٩٦٣) تعقيبًا على هذا المقال تحت عنوان «حول الأدب العربي والقارئ الإنجليزي».

- **تريفور لي جاسيك**، «ثلاثية نجيب محفوظ»، مجلة **ميدل إيست فورام** (فبراير ١٩٦٣).
- **فرانسسكو جابريلي**، «القصة العربية المعاصرة»، مجلة **ميدل إيسترن ستديز** (أكتوبر ١٩٦٥).

يتحدث عن كتاب **منتخَبات من الأدب العربي المعاصر** (بالفرنسية) من تحرير **راءُول ولورامكاريوس**، وفيه نماذج من محفوظ، كما يذكر دراسة الأب **جاك جومييه** (بالفرنسية) عن الثلاثية، وقد نقلها إلى العربية الدكتور **نظمي لوقا**.

- **جورج ن. سفير**، «الرواية العربية المعاصرة»، مجلة **ديدالوس** (خريف ١٩٦٦): يقارن الثلاثية برواية توماس مان **آل بودنبروك** (ترجمها من الألمانية الدكتور **عبد الرحمن بدوي**)، ويصف **اللص والكلاب** بأنها «عمل سارتري عن حياة الظلام والوحدة».
- آرثر ورمهوت، «الأدب العربي الجديد»، مجلة **بوكس أبرود** (شتاء ١٩٦٧): يذكر محفوظًا عرَضًا.
- **متى موسى**، «نمو القصة العربية الحديثة»، مجلة **كريتيك** (١٩٦٨): يتحدث عن **زقاق المدق** و**الثلاثية**.
- دكتور **لويس عوض**، «التطورات الثقافية والذهنية في مصر منذ عام ١٩٥٢»، في كتاب **مصر منذ الثورة**، تحرير **ب. ج. فاتكيوتيس** (الناشر: جورج آلن وأنوين ١٩٦٨): تحليل نافذ لأصول ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ في التاريخ السياسي والثقافي لمصر، منذ الحملة الفرنسية (١٧٩٨) مرورًا بثورة ١٩١٩. يقابل بين **نجيب محفوظ** ابن الأربعينيات و**يوسف إدريس** ابن الخمسينيات قائلًا إنهما «كاتبان برجوازيان عظيما الموهبة»، عالجا الواقعية الاجتماعية، وأصابا في ذلك نجاحًا كبيرًا، ثم اكتشفا أخيرًا أنه بمقدورهما إنتاج فن بارز من طريق التعبير عن الروح المعذَّبة لجيلهما المسحوق تحت ضغط مؤسسات اجتماعية آخذة في الانهيار، وقوًى لا يُسبر لها غور من عصر ما قبل الطوفان، تحكُم قدر الفرد. ويقول **لويس عوض**: «رأيي أن محفوظًا وإدريسًا هما القاصَّان الوحيدان اللذان سيصمدان لاختبار الزمن.» الأول من خلال «النظام والتحكم»، والثاني من خلال الانغماس في «العماء الأولي».

- ديفيد كوان، «الاتجاهات الأدبية في مصر منذ عام ١٩٥٢»، في كتاب فاتكيوتس المذكور أعلاه: يصف محفوظًا بأنه «روائي ينتهج الأسلوب الجليل الذي انتهجه **زولا وبلزاك**، ولكنه لا يدين بشيء لهذين الاثنين؛ إذ هو مصري قُح، راوي قصص يملك من اليسر والخصوبة ما كان يملكه رواة قصص العصور الوسطى الذين منحونا حكايات **ألف ليلة وليلة** الآسرة.»
- بيير كاكيا، مجلة **جيرنال أوف ميدل إيسترن ستديز** (يناير ١٩٦٩): عرض لكتاب **قصص عربية قصيرة حديثة** الذي ترجمه دنيس جونسون-ديفيز، يذكر قصة «زعبلاوي» ذكرًا وجيزًا.
- بلا توقيع، مقالة عن «النهضة الأدبية في العالم العربي»، **ملحق التايمز الأدبي ذا تايمز لتراري سبلمنت**، العدد ٣٥٣٤ (٢٠ يناير ١٩٦٩) نقلها إلى العربية **كمال ممدوح حمدي** في مجلة **المجلة** (فبراير ١٩٧٠)، يقول عن محفوظ: «ظهر دكنز العرب يتقدم الرَّكب سنة ١٩٤١ بروايته **خان الخليلي** [كذا، والتاريخ خطأ]، ووصل إلى مكانته الحالية بثلاثية **بين القصرين**، و**قصر الشوق**، و**السكرية** (١٩٥١–١٩٥٧م) وإن كُتبت قبل الثورة.»
- **ساسون سوميخ**، «قصة زعبلاوي: المؤلف والخيط والتقنية»، مجلة **جيرنال أوف أرابيك لترتشار** (الناشر: أ. ج. بريل، لايدن بهولندا) المجلد الأول (١٩٧٠) عرض للقصة وتفسير لرموزها.
- **مناحم ميلسون**، «نجيب محفوظ والبحث عن المعنى»، مجلة **أرابيكا ١٧** (١٩٧٠). والكاتب أستاذ في الجامعة العبرية بالقدس.
- **مناحم ميلسون**، «بعض جوانب من الرواية المصرية الحديثة»، مجلة **ذا موزلم ورلد** (يوليو ١٩٧٠): يعتبر محفوظًا وجوديًّا، «القضايا التي يتصارع معها (من خلال شخصياته القصصية) هي الموت والحب والإيمان.»
- **صالح الطعمة**، «التغريب والإسلام في القصة العربية الحديثة»، في **الكتاب السنوي للأدب المقارن والعام** (١٩٧١): يتحدث عن الثلاثية و**أولاد حارتنا**، ويرى شبهًا بين قصة «زعبلاوي» ومسرحية **بكيت في انتظار جودو**.
- **جبرا إبراهيم جبرا**، «الأدب العربي الحديث والغرب»، مجلة **جيرنال أوف أرابيك لترتشار**، المجلد الثاني (١٩٧١): يصف رواية **ثرثرة فوق النيل** بأنها «مثل للاستقلال القائم على تشرُّب كامل للمنهج الحديث» [في فن الرواية].

- **بيير كاكيا**، «خيوط متصلة بالمسيحية واليهودية في المسرحية والقصة المصرية الحديثة»، مجلة **جيرنال أوف أرابيك لترتشار**، المجلد الثاني (١٩٧١): يناقش الثلاثية، **وأولاد حارتنا**، منتهيًا إلى أن الإنسان — لا الدين — هو مركز الاهتمام في الأدب المصري المعاصر.
- **ب. ج. فاتكيوتس**، «فساد الفتوة: دراسة للقنوط في رواية نجيب محفوظ **أولاد حارتنا**»، مجلة **ميدل إيسترن ستديز** (مايو ١٩٧١). يشرح معنى الفتوة وظواهرها للقارئ الأجنبي، ويتطرق من ذلك إلى تحليل الرواية.
- **صالح ج. الطعمة**، «حول كتب عربية»، مجلة **بوكس أبرود** (صيف ١٩٧١): عرض لكتاب الدكتورة **نور شريف** السابق الذكر.
- **صبري حافظ**، «أقاصيص عربية حديثة»، مجلة **لوتس: الأدب الأفريقي الآسيوي** (أكتوبر ١٩٧١): عرض لكتاب **دنيس جونسون-ديفيز**، نُشر بالعربية والإنجليزية والفرنسية في هذه المجلة التي تصدر بثلاث لغات، وهو يجد الترجمة الإنجليزية لقصة «زعبلاوي» مخيِّبة للآمال، وأدنى من الأصل.
- **دكتور لويس عوض**، «التطور الثقافي في مصر»: محاضرة أُلقيت بالإنجليزية في ١ نوفمبر ١٩٧١ بمركز دراسات الشرق الأوسط بجامعة هارفارد، ترجمها إلى العربية مع تعليقات الدكتور **محمد يوسف نجم**، مجلة **الآداب** (نوفمبر ١٩٧٢)، وفي تعليقاته صوَّب للدكتور لويس عدة أخطاء، وخالفه في جملة أمور، وإن جاء ذلك بلهجة يشوبها التحامل.
- **دكتور محمد مصطفى بدوي**، «الالتزام في الأدب العربي المعاصر»، «اليونسكو: **كراسات تاريخ العالم**، نيوشاتل، سويسرا ١٩٧٢»: يصف الثلاثية بأنها تصور — بين أشياء أخرى — أثر التغير الاجتماعي والسياسي في ثلاثة أجيال من أبناء القاهرة.
- **روجر م. أ. آلن**، «رواية المرايا لنجيب محفوظ»، **ذا موزلم ورلد** (يناير ١٩٧٣)، تتمة الدراسة السابقة.
- **دزموند ستيوارت**، «كُتاب مصر المحاربون»، مجلة **إنكاونتر** (أغسطس ١٩٧٣)، عن سوء الفهم الذي نشأ بين السلطة ونخبة من كُتاب مصر — على رأسهم **توفيق الحكيم** و**نجيب محفوظ** — ثم انتهى بقيام حرب أكتوبر ١٩٧٣.

- **ف. المنصور**، «رواية المرايا لنجيب محفوظ»، مجلة **ميدل إيست إنترناشيونال** (سبتمبر ١٩٧٣): مراجعة للرواية باعتبارها مجموعة من اللوحات، تُعتبر اللوحة الأخيرة منها «يسرية بشير» أكثر أجزاء الكتاب شاعرية.
- **هيلاري كيلباتريك**، «الرواية العربية: أهي موروث واحد؟» مجلة **جيرنال أوف أرابيك لترتشار**، المجلد الخامس (١٩٧٤): تطرح، من خلال مناقشتها لمحفوظ وغيره، عددًا من الأسئلة: هل للرواية العربية وجود؟ إلى أي حد يمكن القول بأن الروايات المكتوبة في أجزاء مختلفة من الوطن العربي تشكل موروثًا واحدًا؟ وإلى أي حد يمكن أن تنطبق أحكامنا على الرواية المصرية على الرواية السورية أو اللبنانية؟ وإلامَ ترجع الاختلافات بينها حين توجد؟
- **منى ن. ميخائيل**، «أوثان محطمة: موت الدين كما ينعكس في أقصوصتين لإدريس ومحفوظ»، مجلة **جيرنال أوف أرابيك لترتشار**، المجلد الخامس (١٩٧٤): تناقش قصتَي «طبلية من السماء» (من مجموعة **حادثة شرف**) لإدريس، و«حكاية بلا بداية ولا نهاية» لمحفوظ (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) في ضوء الفلسفة الوجودية.
- بلا توقيع، «منشورات حديثة»، مجلة **جيرنال أوف أرابيك لترتشار**، المجلد الخامس (١٩٧٤)، يذكر صدور رواية **المرايا** لمحفوظ، وكتاب **الإيقاع المتغير لساسون سوميخ**.
- **لوي أ. جيفن**، «**نجيب محفوظ: دنيا الله**»، مجلة **بوكس أبرود** (صيف ١٩٧٤)، مراجعة وجيزة، بقلم محاضر في كلية ولاية بورتلاند، للمجموعة التي ترجمها **عاكف أبادير** و**روجر آلن**: يقول إن محفوظًا «عانى من السجن، على أية حال، منذ حوالَي عامين مضيا» [عام ١٩٧٢؟] متى كان ذلك؟ وهل يدري الأجانب بما لا ندريه؟ وقى الله كاتبنا الكبير شر السجون؛ فقد رأى خلال سنواته المديدة — إلا يكن في حياته الشخصية، ففي حياة وطنه وحياة عالمنا عمومًا — ما هو أقسى من السجن، وما تنوء باحتماله ظهور العصبة أولي القوة.
- بلا توقيع، «منشورات أخرى حديثة»، مجلة **جيرنال أوف أرابيك لترتشار**، المجلد السادس (١٩٧٥): يذكر مجموعة **دنيا الله** التي ترجمها **عاكف أبادير** و**روجر آلن** قائلًا: إن قصصها مختارة من عدة مجاميع، وليس من كتاب **دنيا الله** وحده، وإنها تحوي سيرةً وجيزة لمحفوظ، ومسحًا من ست صفحات لرواياته، كما يسجل صدور رواية **الحب تحت المطر** ومجموعة **الجريمة**.

- **سهيل بن سليم حنا**، «الإيقاع المتغير: دراسة في روايات نجيب محفوظ»، مجلة **بوكس أبرود** (ربيع ١٩٧٥): عرضٌ وجيز بقلم محاضر في جامعة أوكلاهوما المعمدانية، لكتاب **ساسون سوميخ**.
- **منى ن. ميخائيل**، «الرواية المصرية الحديثة»، مجلة **ذا ميدل إيست جيرنال** (صيف ١٩٧٥): عرضٌ وجيز بقلم أستاذة مساعدة في قسم لغات الشرق الأدنى وآدابه بجامعة نيويورك، لكتاب **هيلاري كيلباتريك**.
- **دكتور صبري حافظ**، «الرواية المصرية في الستينيات»، مجلة **جيرنال أوف أرابيك لترتشار**، المجلد السابع (١٩٧٦)، يتحدث عن الستينيات وعن أعمال محفوظ خلالها.
- **دكتورة فاطمة موسى محمود**، «روايات عربية مترجَمة»، مجلة **جيرنال أوف أرابيك لترتشار**، المجلد السابع (١٩٧٦): عرض لمجموعة **قنديل أم هاشم** ليحيى حقي من ترجمة د. **محمد مصطفى بدوي** ورواية **زقاق المدق** لمحفوظ من ترجمة **تريفور لي جاسيك**، تشكو من ترجمة المعلم كرشة إلى Mr. Kirsha، ومن أخطاء وقع فيها المترجم، كترجمته «طابونة الكفراوي تبيع عيشًا غير مخلوط سرًّا» إلى: Tabuna Kafrawy was secretly selling bread made of pure flour.

  حقًّا إن الأدب فنٌّ عريق في محليته! يتذكر المرء المثل الإيطالي: «أيها المترجِم، أيها الخائن!» على أننا لا نملك إلا أن نلتمس العذر للمترجم الإنجليزي — وعلى شفاهنا ابتسامة — إذ كم من الأجانب — ممن لقن العربية — يستطيع أن يعرف أن كلمة «طابونة» تعني «مخبزًا»، وليست اسم علم من الرجال؟ إنما يلام المترجِم لأنه لم يعرض ترجمته — بعد الانتهاء منها — على أحد أبناء العربية الأصلاء، ممن يعرفون الجو الذي يتحدث عنه **نجيب محفوظ**.
- بلا توقيع، «منشورات حديثة»، مجلة **جيرنال أوف أرابيك لترتشار**، المجلد السابع (١٩٧٦)، تذكر ترجمة إسبانية لثماني عشرة قصة لمحفوظ، مختارة من ست مجاميع مختلفة، نُشرت بين ١٩٣٨ و١٩٧١، مع مقدمة من ثماني صفحات.
- **دنيس جونسون-ديفيز**، «الأدب العربي مترجَمًا»، مجلة **ميدل إيست إنترناشيونال** (سبتمبر ١٩٧٦): تنويه بسلسلة «الكُتاب العرب» التي تُصدِرها دار «هاينمان» للنشر بلندن، وتذكر من منشوراتها: **مصير صرصار** للحكيم (ترجمة جونسون-ديفيز) و**زقاق المدق** لمحفوظ (ترجمة تريفور لي جاسيك)،

و**قصص عربية قصيرة حديثة** (ترجمة جونسون-ديفيز)، و**موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح** (ترجمة **جونسون-ديفيز**).

- **ر. أوسل**، «كُتاب عرب»، مجلة **ميدل إيست إنترناشيونال** (أكتوبر ١٩٧٦): عرض لترجمات الكتب الأربعة المذكورة أعلاه.
- **روبرت برينجهرست** «قصص عربية قصيرة حديثة»، مجلة **ورلد لترتشار توداي** (ربيع ١٩٧٧): عرض لكتاب دنيس جونسون-ديفيز، يذكر في ثناياه كتابًا عنوانه: Modern Islamic Literature, by James Kritzeck. لم يقع لي، ولا أدري إن كان به شيء عن محفوظ.
- **تريفور لي جاسيك**، «رواية محفوظ **الكرنك**: ضمير مصر الهادئ — تحت حكم عبد الناصر — يتكشف»، مجلة **ذا ميدل إيست جيرنال** (ربيع ١٩٧٧): تحليل مفصَّل للرواية في سياقها السياسي والاجتماعي.
- **فيكتور ج. رامرج**، «ثلاث روايات مصرية معاصرة»، مجلة **إريل** (كندا) (أكتوبر ١٩٧٩): عرض للروايات التي ترجمها **سعد الجبلاوي**، يقارن رواية **الكرنك** بروايات **كرستوفر إشرود** وألكزندر سولجنتسين.
- **م. ج. ل. يونج**، «القصة العربية الحديثة في ترجماتها الإنجليزية: مقالة مراجعة»، مجلة **ميدل إيسترن ستديز** (يناير ١٩٨٠): يتحدث عن ترجمات **ميرامار** لمحفوظ، و**عرس الزين** للطيب صالح، و**رجال في الشمس** لغسان كنفاني (ترجمتها هيلاري كيلباتريك)، و**قصص مصرية قصيرة** (ترجمة دنيس جونسون-ديفيز)، و**تلك الرائحة** لصنع الله إبراهيم (ترجمة دنيس جونسون-ديفيز). يذكر ببليوجرافيا (لم تقع لي) عن القصة العربية المترجمة إلى الإنجليزية، وبيانها:
- **م. ب. علوان**، «ببليوجرافيا عن قصص عربية حديثة مترجَمة إلى الإنجليزية»، مجلة **ميدل إيست جيرنال ٢٦** (١٩٧٢)، ص١٩٥–٢٠٠.
- **مايتياهو بيليد**، «سنتان في عمر مجلة **جيرنال أوف أرابيك لترتشار**»، مجلة **ميدل إيسترن ستديز** (يناير ١٩٨١): عرض للمجلدين الأولين من هذه المجلة الممتازة، يذكر مقالاتها عن محفوظ، خاصةً مقالة **ساسون سوميخ** عن قصة «زعبلاوي».
- **إيان رتشاردنيتون**، «أنبياء مفقودون»، مجلة **ذا لتراري رفيو** (سبتمبر ١٩٨١): عرض للترجمة الإنجليزية لرواية **أولاد حارتنا**: يصف محفوظًا بأنه «معروف في

الشرق العربي، كما أن دكنز وسكوت معروفان في الغرب الأوروبي» (عرضًا، أذكر أني لم أتمكن قط من تصديق ملحوظة **نجيب محفوظ** القائلة إنه لم يستطِع قط حَمْل نفسه على إكمال رواية واحدة لدكنز حتى النهاية)، يصف الرواية بأنها ألجورية، ذات نظرة عميقة التشاؤم، بل قانطة، إلى الطبيعة البشرية.

خاتمة

تلك — أيها القارئ — أهم الكتب والمقالات المكتوبة عن محفوظ، لا يَهُولنك عددها — وثَمة غيرها مما لا بد قد فاتني — فتحسب أنه قد ملأ دنيا الناطقين بالإنجليزية — على امتداد كوكبنا — وشغل الناس؛ فالحقُّ أن هذه الكتابات كلها لا تعدو أن تكون قطرة في بحر النقد الواسع الأرجاء، لا يلتفت إليها سوى المتخصصين في الأدب العربي، أو المُولَعين من قُراء الغرب — وهم محدودو العدد — بالوقوع على هذه الجواهر العربية النادرة. وربما كان من الملائم أن نختم هذا المسح بعدد من الملاحظات:

الملحوظة الأولى: أن ما تُرجم من أعمال محفوظ قليل لا يتناسب مع غزارة إنتاجه، ولا ينقل كل جوانبه؛ ومن ثَم لزم أن يعكف فريق من المترجِمين على نقل أهم أعماله إلى الإنجليزية كاملةً ودون اختصار؛ فلست من رأي الدكتور لويس عوض الذي اقترح يومًا، على صفحات **الأهرام** أن تكون ترجمة أدبنا إلى اللغات الأجنبية مختصَرة محرَّرة؛ إذ ليس عند طه حسين مثلًا — في رأيه — جديد على قارئ **ديكارت** و**أوجست كونت** و**رينان**، وليس عند العقاد جديد على قارئ إمرسن وكارلايل وفلاسفة المثالية الألمانية؛ وليس عند **سلامة موسى** جديد على قارئ فرويد وماركس وداروِن وشو وويلز. ولو كان الأمر كذلك حقًّا — وإن كان علينا أن نُقرَّ بأنه كذلك جزئيًّا — لما استأهل أدبنا عناء النقل إلى لغة أجنبية أساسًا.

والملحوظة الثانية: أنه يحسُن دائمًا أن يشترك في ترجمة العمل الواحد اثنان، أحدهما من أبناء العربية والثاني من أبناء الإنجليزية، وأن يُصدَّر — إن أمكن — بمقدمة لواحد من كبار الأدباء أو النقاد الغربيين، وذلك على نحو ما قدَّم جون فاولز لرواية **ميرامار**.

والملحوظة الثالثة: أنه يجمُل بوزارة الثقافة أو المجلس الأعلى للثقافة أو غير ذلك من الهيئات أن تعمل على ترغيب الناشرين أو المترجِمين الأجانب في ترجمة محفوظ وغيره، حتى يجيء اليوم الذي نراه فيه منشورًا في سلاسل تُوزَّع بالآلاف — بل الملايين —

كسلسلة «بنجوين» الذائعة الصيت، ويومها نكفل للجزء الممتاز حقًّا من أدبنا أن يكون مطروحًا للنقاش على الساحة العالمية.

أقول قولي هذا لا طمعًا في أن ينتقل أدبنا من نطاق المحلية إلى نطاق العالمية، ولا في أن يحوز أحد أدبائنا العرب جائزة نوبل، وما إلى ذلك من لغو القول،[٤] وإنما أقوله — ببساطة — من منطلق الإيمان بأن الأدب العالمي — شرقيًّا كان أو غربيًّا — بدنٌ حي واحد، تجري نفس الدماء في عروقه وشرايينه، وتتجاوب فيه أصداء النفس الشاعرة المفكرة على اختلاف الأعصُر والأمكنة، وإيمانًا بأن في أدبنا العربي — وفي الطليعة منه أدب محفوظ — ما هو خليق أن يضيف شيئًا إلى رصيد البشرية من ثروة الخيال والوجدان، ومن آيات الفكر والبيان.

مجلة فصول، يناير فبراير مارس ١٩٨٢

[٤] كتبت هذه الكلمات قبل حصول محفوظ على جائزة نوبل. أتُراني كنت أتحدَّث هنا بلهجة الثعلب المتظاهر بأن العنب حِصرِم؟

محفوظ مترجَمًا إلى الإنجليزية

ثلاثة كتب صدرت في السنوات الأخيرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، محورها جميعًا نجيب محفوظ مبدعًا ومفكرًا، روائيًّا وكاتبًا للقصة القصيرة وكاتبًا مسرحيًّا. وليست هذه الكتب من أدب المناسبات التي تنطوي قيمتها بانطواء المناسبة، وإنما هي أعمال فكرية جادة، ساهمت فيها نخبة من خيرة نقادنا وأدبائنا ومترجمينا؛ فلا خير في حصول محفوظ على جائزة نوبل إن لم يكن ذلك حافزًا إلى مزيد من الفكر والإبداع والعمل؛ هذا هو درس الأستاذ الذي عكف على تجويد فنه أكثر من خمسين عامًا، لا ينتظر جزاءً ولا شكورًا.

فالكتاب الأول في قائمتنا ترجمة لرواية محفوظ «يوم قُتل الزعيم» إلى الإنجليزية، نقلتها وقدمت لها الدكتورة ملك هاشم، مدرِّس (الآن أستاذ) الأدب الإنجليزي بآداب القاهرة. والرواية — كما يعرف قراء كاتبنا — تتخذ زمنًا لها يوم مصرع الرئيس السادات في ٦ أكتوبر ١٩٨١، وتتوسل من خلال شخصياتها الرئيسية — محتشمي زايد، وعلوان فواز، ورآندا سليمان — إلى رسم صورة لعقد السبعينيات بكل منجزاته وعيوبه، وما شهده المجتمع المصري من تحولات اقترنت بنصر أكتوبر، ومعاهدة السلام، والانفتاح الاقتصادي. وتتمكن الدكتورة ملك هاشم — وهي من أقدر مترجمينا إلى الإنجليزية وأكثرهم جدية — من نقل المذاق المحفوظي إلى قارئ تلك اللغة؛ لكي يعايش كاتبنا فكرًا ووجدانًا.

أما الكتاب الثاني فهو مسرحيات نجيب محفوظ ذات الفصل الواحد. وقد نقلت الدكتورة نهاد صليحة — أستاذ الدراما المساعد (والأستاذ الآن) بأكاديمية الفنون بالقاهرة — أربعًا منها في هذا الجزء، على أن تعقبها بقية المسرحيات: «التركة»، «النجاة»، «الجبل»، «يُميت ويُحيي»، ومن خلال مقدمة ضافية توضِّح المترجِمة كيف أن محفوظ — في هذه المسرحيات — يُمسرح لا ألوان حيرته وهمومه الشخصية فحسب، وإنما أيضًا وعي شعب بأكمله، والجيَشان الوجداني والفكري للحظة من لحظات الأزمة القومية. إن مسرحياته

— أو حوارياته إن شئت — تصوير لمشاعر الإحباط، والحيرة الدائخة، وحس الصدمة والانهيار، والتوق إلى فردوس مفقود، وغير ذلك من المشاعر التي أعقبت موت الرئيس عبد الناصر. إنَّ حس العبث — الذي صوَّره ألبير كامو في رواياته ومسرحياته ورسائله الفلسفية — يقع من رؤيا محفوظ في الصميم، وإن توارى — أحيانًا — وراء ستار شفيف من رشاقة الحوار، وحس الفكاهة، وغرابة الشخوص والمواقف.

أما الكتاب الثالث — وليس، بحال من الأحوال، أهونَ هذه الكتب شأنًا — فهو «نجيب محفوظ: منظورات مصرية»، وهو مجموعة مقالات نقدية بالإنجليزية حرَّرها الدكتور محمد عناني، أستاذ الأدب الإنجليزي بآداب القاهرة. ويتصدر هذه المقالات تصديرٌ بليغ — على إيجازه — للدكتور سمير سرحان، رئيس مجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب، والناقد والكاتب المسرحي المعروف، ثم نجد أقسامًا ثلاثة تلمُّ بأطراف من فكر محفوظ وفنه.

ففي القسم الأول «مقالات عامة عن محفوظ» نجد مقابلةً أدبية طويلة أجراها معه فؤاد دوارة، ومقالات عن محفوظ بأقلام يحيى حقي، وسامي خشبة، وجمال الغيطاني، وعلي الراعي، وإبراهيم عامر، وبدر الدين أبو غازي، ونيفين غراب، ونهاد صليحة، فضلًا عن مقالة بالغة الأهمية لمحرِّر الكتاب — محمد عناني — عن البلاغة الجديدة أو اللغة القصصية الجديدة التي أبدعها نجيب محفوظ. وتكاد هذه المقالة — التي تربو على الخمسين صفحة إلا قليلًا — أن تومئ إلى مدخل لغوي جديد لقراءة محفوظ، وهي — ولا ريب — درة هذا الكتاب.

ثم نجد في القسم الثاني «دراسات الأعمال مفردة»، حيث يكتب طه حسين، ولطيفة الزيات، وصلاح عبد الصبور، وغالي شكري، ومحمود أمين العالم، وأنجيل بطرس سمعان، وفاطمة موسى محمود، وملك هاشم، وسلوى كامل، ومنى حسين مؤنس، عن عديد من أعمال محفوظ؛ زقاق المدق، اللص والكلاب، دنيا الله، صباح الورد، الطريق، ميرامار، يوم قُتل الزعيم، قشتمر.

وينتهي الكتاب (في قسمه الثالث) ببيليوجرافيا عن أعمال محفوظ المترجَمة إلى الإنجليزية، وما كُتِب عنه بتلك اللغة، أعدَّها ماهر شفيق فريد.

إن أهمية هذا الكتاب الأخير تتمثل في أمرين؛ فلأول مرة — بعدما نقلناه من روايات وقصص قصيرة ومسرحيات وقصائد عربية إلى الإنجليزية — نجد محاولة لنقل الفكر النقدي المعاصر من العربية إلى الإنجليزية؛ وبذلك يحتلُّ نقدنا مكانه على الخريطة العالمية، ويعرف القارئ الأجنبي أسماء طه حسين وحقي وغيرهما نقادًا بعد أن عرفهم قصَّاصين.

وكتيبة المترجِمين التي اشتركت في نقل هذه الأعمال — وجلُّها من الأكاديميين في قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة — قد بذلت من الجهد ما يستحق كل تقدير في نقل هذه النصوص العربية إلى لغة أجنبية، وتشمل هذه الكتيبة: هدى الصدة، وإيفين هاشم، وآمال مظهر، ولبنى عبد التواب يوسف، وسارة خلاف، ونادية الخولي، ومنى الحلواني، وروحية عجمية، وغيرهن.

والمصدر الثاني لأهمية الكتاب هو أنه يتيح لقارئ الإنجليزية في مشارق الأرض ومغاربها أن يرى محفوظ من منظور عربي، وبأقلام نقاد عرب لا مستشرقين، يعرفون جيدًا الخلفية الفكرية والحياتية التي ترفد أعمال الكاتب. ولا ريب في أن هذا الكتاب سيغدو من المراجع المعتمدة التي لا يستغني عنها دارس أو ناقد جادٌّ لأعمال محفوظ، بل لا يستغني عنها قارئه الأجنبي الذي يريد أن يستقطر من أعمال كاتبنا آخر قطرة من المتعة والفائدة، ويطمح إلى أن يرى صورته في مرايا بني جلدته.

ويبقى أن ينشط القائمون على تسويق الكتاب إلى طرح هذه الأعمال في السوق العالمية — فهذا أوانها الذي لن يتكرر — ولا أعتقد أن جائزة نوبل ستطرق بابنا مرةً أخرى قريبًا. نريد أن تقترن في ذهن القارئ الأجنبي أعمال محفوظ بأعمال نقاده، وتكتمل صورة أدبه بجوانبه المختلفة؛ كي يعرف الخلق كافةً أن على ضفاف النيل — ومن خلال عناق الحضارة الفرعونية والحضارة الإسلامية — فكرًا وإبداعًا يجاوزان الاهتمامات المحلية العابرة إلى أعمق أغوار الفكر، وأخفى مطاوي الضمير، وأبعد مطارح الخيال.

إلى جانب هذه الكتب الثلاثة الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، أذكر كتابًا رابعًا هو ترجمة وليم مينارد هتشنز، ولورن م. كني، وأوليف ك. كني، لرواية نجيب محفوظ «قصر الشوق» (الناشر: مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٩١). و«قصر الشوق» هي واسطة العِقد في الثلاثية، أو الدرة التي تقع في منتصف القلادة محفوفةً بـ «بين القصرين» عن يمين و«السكرية» عن شمال. ولا أعرف تقديمًا لأديبنا العظيم إلى قارئ الإنجليزية يماثل في جلاله وشموخه هذا التقديم، خصوصًا بعد صدور الجزء الأخير من الثلاثية من ترجمة د. أنجيل بطرس سمعان ووليم هتشنز؛ فنحن هنا نرى ارتخاء القيود الصارمة التي كان السيد أحمد عبد الجواد يفرضها على أهل بيته، ونشهد دبيب الضعف إلى البدن القوي الذي لم تكن الدنيا تسعه أكلًا وشربًا وضحكًا ومنادمة ومعاقرة لبنت الدن وبنت الهوى على السواء، كما نشهد حب كمال عبد الجواد — وقد شبَّ عن الطوق — لعايدة شداد، ووقوف الفوارق الاجتماعية في وجه هذا الحب، وما ألَمَّ به من

زلازل عقلية ونفسية بعد أن تعرَّف على داروِن وماركس وبرجسون وفرويد وغيرهم. إنها قصة الصراع بين الواقع والمثال، ودراما التحول التي مرَّت بها مصر في فترة هامة من تاريخها الحديث.

محفوظ في مرآة النقد الإنجليزي

حظ كاتب من الكُتاب في بلد أجنبي، أو ما يُعرَف باسم Fortuna، مبحث من مباحث الأدب المقارن الأساسية. والاهتمام بصورة محفوظ في النقد الغربي يمكن أن نؤرِّخ له برسالة المستشرق الأب ج. جوميه عن «ثلاثية» محفوظ، وقد نقلها إلى العربية وعلَّق عليها الدكتور نظمي لوقا عام ١٩٥٩ (مكتبة مصر بالفجالة). وفي ١٩٨٩ أخرج أحمد الخميسي كتابًا عن «نجيب محفوظ في مرآة الاستشراق السوفيتي»، دار الثقافة الجديدة. وفي ١٩٩٣ طالعَنا د. أحمد درويش بكتابه «رؤية فرنسية للأدب العربي»، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ضمَّ فيما ضمَّ بحثًا لأندريه ميكيل، نُشر للمرة الأولى في مجلة «أرابيكا» عام ١٩٦٣، عن الفن الروائي عند محفوظ. وفي ١٩٩٨ أخرجت د. كاميليا صبحي كتابًا عنوانه «الإرهاب الفكري وبزوغ العولمة» (دار الثقافة للنشر والتوزيع، الفجالة)، ترجمت فيه حوارًا لأرنوسبير من جريدة «لومانيتيه» مع محفوظ في شقته بالعجوزة.

في أواخر يوليو من عام ١٩٩٨ اشتركت مع محمد عناني ومحمد شبل الكومي في مناقشة رسالة دكتوراه مقدَّمة من الباحثة ماجي نبيل نصيف في قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة. لم تكن رسالةً بالغة الجودة في اعتقادي، ولكنها كانت على الأقل أولَ محاولة أكاديمية لبحث موضوع لا شك أنه سيستأثر باهتمام باحثين كثيرين في المستقبل. كان عنوان الرسالة «نجيب محفوظ من منظور النقد الإنجليزي»، وقد اختارت الباحثة أن تتناول موقف النقد المكتوب بالإنجليزية — سواء كان كاتبوه بريطانيين أو أمريكيين أو مصريين أو عربًا أو إسرائيليين — من أعمال محفوظ عبر السنين.

وفي المناقشة التي أشرت إليها وجدتني أختلف مع الباحثة في تصورها ذاته لموضوع البحث؛ فعندي أن كتابات نقاد مثل الدكاترة محمد مصطفى بدوي وعلي جاد وحمدي

السكوت وسامية محرز ونور شريف ورشيد العناني عن محفوظ — وإن تكن مكتوبة بالإنجليزية — لا تمثِّل في حقيقة الأمر منظورًا إنجليزيًّا، وإنما هي مكتوبة من منظور عربي استخدم أداة لغوية غير العربية وسيلة للتواصل مع جمهور عالمي أوسع.

ولكن مقولات الفكر، وأنماط الحساسية، والافتراضات الثقافية المسبقة التي تشفُّ عنها كتابات هؤلاء النقاد تظل عربية في جوهرها؛ لهذا اخترت في مقالتي هذه أن أقتصر على دراسة نقاد لغتُهم الأصلية هي الإنجليزية — أي نقاد بريطانيين وأمريكيين وكنديين وأستراليين ونيوزيلنديين فحسب، فهؤلاء هم الممثِّلون الحقيقيون لمنظور النقد الإنجليزي. لن أتناول لهذا السبب ما كتبه عن محفوظ بالإنجليزية ناقدٌ فلسطيني عظيم مثل إدوارد سعيد، ولا ناقد إسرائيلي مثل ساسون سوميخ صاحب الكتاب الممتاز «الإيقاع المتغير: دراسة لروايات نجيب محفوظ»، وهو في الأصل أطروحة دكتوراه قُدمت إلى كلية بريزنوز بجامعة أوكسفورد تحت إشراف مصطفى بدوي. وعندي أننا لو ركَّزنا على مناقشة عدد من رجال الأدب والنقد الأنجلو-أمريكي، مثل الروائي جون فاولز، والروائي الشاعر الناقد د. ج. إنرايت، والروائية نادين جورديمر، وهي من مواليد جنوب أفريقيا ولكن لغتها الأم هي الإنجليزية؛ ومن ثَم كان إدراجي لها هنا، لَخرجنا بنسخةٍ أصدق من صورة محفوظ في النقد الإنجليزي حقيقة.

كذلك اختلفت مع الباحثة في المنهج الذي اختارته؛ فقد كنت أُوثر لو أنها اختارت أن تدرس الاتجاهات المختلفة في نقد محفوظ؛ الاتجاه السوسيولوجي مثلًا، أو السياسي، أو الديني، أو الجمالي، بدلًا من القسمة التقليدية لأعماله، إلى روايات فرعونية وروايات واقعية وروايات تجريبية، من حيث الشكل. نحن، بعبارة أخرى، بحاجة إلى لون من النقد الشارح من طراز ما صنعه جابر عصفور في بحثه المسمَّى «نقاد نجيب محفوظ: ملاحظات أولية»، المنشور بمجلة «فصول» في أبريل ١٩٨١ (أعيد طبعه في كتاب غالي شكري «نجيب محفوظ: إبداع نصف قرن»، دار الشروق ١٩٨٩)، وهو بحثٌ أصبح الآن من الكلاسيكيات في بابه؛ إذ أوضح — بكفاءة واقتدار — كيف يكون فحص آليات العملية النقدية ذاتها، وكيف ترسم منها الخريطة العقلية لممثِّلي الاتجاهات المختلفة.

حين نتحدث عن محفوظ في مرآة النقد الإنجليزي فلا بد أن نقول — بادئ ذي بدء — إن محفوظًا كان محظوظًا لدى مترجِميه؛ فقد اجتمع على نقله إلى الإنجليزية نخبةٌ ممتازة من أساتذة الأدب الإنجليزي تبرز منها أسماء مصطفى بدوي، ورمسيس عوض، وأنجيل بطرس سمعان، وملك هاشم، ورشيد العناني. وترجمه مترجِمون لغتهم الأم هي

الإنجليزية مثل روجر آلن، ووليم هتشنز، ولورن كني، وأوليف كني. وتريفور لي جاسيك، وفرانسيس لياردت، وفيليب ستيوارت، وكاثرين كوبام. وراجَع الترجماتِ رجالٌ من قامة جون رودنبك، ومجدي وهبة، ومرسي سعد الدين. وقبل هؤلاء جميعًا ينبغي أن نذكر المترجِم الكندي المولد دنيس جونسون-ديفيز، المترجِم الأول من العربية إلى الإنجليزية في عصرنا، كما دعاه بحقٍّ إدوارد سعيد. إن جهود هؤلاء الرجال والنساء — مهما شابها من أخطاء عارضة أو نواحي قصور — هي التي مهَّدت السبيل لنُقاد الإنجليزية كي يكتبوا عن محفوظ، ومنهم من لا يعرف إلا كلمات قليلة من العربية.

ثَمة ثلاث صور أساسية ارتسمت لمحفوظ في مرآة النقد الإنجليزي؛ صورة الماسح الاجتماعي الذي يرصد بيئة القاهرة — خاصةً في أحيائها الشعبية وحواريها — ويكتب لونًا أقرب إلى رواية الأجيال أو الرواية النهرية؛ وصورة المحلل النفسي الذي يغوص على مكونات شخصياته من بيئة ووراثة وخبرات شخصية، وقد يتقاطع دربه — أثناء ذلك — مع فرويد أو غيره؛ وصورة المفكر الذي يتأمل قضايا فلسفية من قبيل وجود الله، ومشكلة الشر، وحيرة الإنسان بين حرية الإرادة والجبر، وغير ذلك من قضايا الميتافيزيقا التقليدية، وهناك بُعدٌ رابع تشترك فيه — ولا بد — كل هذه الاتجاهات مع تفاوت في الدرجة، إنه صورة الصانع التقني والأدوات الفنية التي يتوسل بها إلى نقل رؤياه — بل رسالته — في مختلف أطوار تطوره الروائي. هذه، باختصار، هي الصور الكبرى على درب طويل، لا أعدو هنا أن أشير إلى بعض مراحله وممثِّليه، لا أدَّعي وفاءً بكل متطلباته ولا استقصاءً لكل جوانبه، وإنما هو تخطيط سريع ينتظر من يملؤه من الباحثين والنقاد، ويكسوه لحمًا وشحمًا وعصبًا، فليس هنا سوى الهيكل العظمي المجرد.

من أمثلة الكتابات التي تركز على البعد الاجتماعي في أدب محفوظ مقالةُ تريفور لي جاسيك عن «الثلاثية»، وقد ظهرت في مجلة «ميدل إيست فورام» (فبراير ١٩٦٣) (وأعيد طبعها في كتاب «منظورات نقدية عن الأدب العربي الحديث» من تحرير عيسى بلاطة (مطبعة القارات الثلاث، واشنطون دي. سي. ١٩٨٠). يقول لي جاسيك إن «الثلاثية» تتناول حياة تاجر مصري، وقور المظهر، ميسور، محافظ، وأسرته خلال الفترة الممتدة من ١٩١٩ إلى نهاية الحرب العالمية الثانية.

ومن الكتابات التي تركِّز على الدلالة السياسية تحليل تريفور لي جاسيك لرواية «الحب تحت المطر» وهي عمل متواضع القيمة — في كتاب «دراسات في الأدب العربي»، من تحرير ر. أوستيل (الناشر: آريس وفلبس، إنجلترا ١٩٧٥)؛ يرى لي جاسيك أن أهمية

الرواية راجعة إلى تصويرها الحياة في القاهرة في الفترة ما بين حربَي ١٩٦٧ و١٩٧٣، فترة اللاسلم واللاحرب كما دُعيت. ثَمة حبكات معقَّدة كثيرة العدد في هذه الرواية القصيرة، توحي بالغليان السياسي والاجتماعي والأيديولوجي في مصر عبد الناصر؛ إذ تعيش في ظل الحرب. وثَمة إشارة إلى قبول مصر اقتراحًا أمريكيًّا بوقف إطلاق النار في منتصف السبعينيات — ١٩٧٣ على وجه التحديد — وتعبير عن الإعجاب بالفدائيين الفلسطينيين ومعالجة لرغبة الشباب في الهجرة من مصر؛ مما يجعل من محفوظ ما كانه دائمًا: صوت ضمير مصر.

ويذكر روجر آلن في مقدمة ترجمته لرواية «السمان والخريف» أن هذه الرواية، من بين كل روايات محفوظ المنشورة في عقد الستينيات، أقواها صلةً بحقائق زمانها ومكانها.

ومن الكتابات التي تركِّز على البعد السيكولوجي ما كتبته عن رواية «السراب» هيلاري كليباتريك في كتابها «الرواية المصرية الحديثة»، مطبعة إثيكا، لندن ١٩٧٤، بالرغم من أن كتابها — كما يدل عنوانه الفرعي — أميل إلى علم الاجتماع الأدبي. تغلب على «السراب» في رأيها نغمة الاستبطان، وتختلف عن سائر روايات محفوظ القاهرية من حيث المهاد والشخصيات؛ فهي عن الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة، تمتزج في عروقها دماء مصرية وتركية. وشكل الرواية أقرب إلى السيرة الذاتية، تتركز فيها الأضواء على البطل كامل رؤبة لاظ (أيُّ اسم هذا! إن محفوظ أستاذ في اختيار الأسماء الغريبة، ويتذكر المرء — في مرحلة لاحقة — أمثال محتشمي زايد وعلوان فواز محتشمي في روايته «يوم قُتل الزعيم»). ثَمة غياب لخلفية حية كتلك التي نجدها في «خان الخليلي» و«زقاق المدق»؛ مما يوحي بأن محفوظًا أراد أن يقدِّم دراسة حالة دون أن يدع شيئًا يشتِّت الانتباه عن ذلك. وقد وجَّه نقادٌ مصريون — مثل عز الدين إسماعيل وغيره — النظر إلى البعد الأوروبي لأزمة كامل لاظ، وهو أوضح من أن يحتاج إلى فضل بيان.

ومن الكتابات التي تركِّز على البعد الفلسفي والديني مقدمة فيليب ستيوارت لترجمته رواية «أولاد حارتنا». يرى ستيوارت أن أعمال محفوظ المنشورة بعد ١٩٥٩ تعود، المرة تِلو المرة، إلى خيوط الوهم والواقع، والهلوسة والاستنارة الصوفية، كما في أقصوصة «زعبلاوي» التي تُلقي ضوءًا على شخصية جبلاوي. إن حارة الجبلاوي تقع على تُخوم القاهرة وصحراء المقطم، يخيِّم عليها حضور الجبل (لاحظ أن اسم «جبلاوي» معناه ساكن الجبل)، ومن فوقه السماء الدائمة التغير، وإن كانت دائمًا في وعي أولاد الحارة، بالرغم من أن كثيرًا من الأحداث تجري في غُرف مظلِمة، وأفنية مزدحِمة، وأزقَّة ضيِّقة.

وهذه الإشارات إلى السماء، كغيرها من تفاصيل الرواية، ليست عشوائية، وإنما تومئ إلى المعنى الأعمق للكتاب. وعلى الغلاف الخلفي للترجمة الإنجليزية يقارن الناشر — هاينمان — «أولاد حارتنا» بأعمال من طراز مسرحية برنارد شو «العودة إلى متوشالح»، ورواية كازانتزاكس «المسيح يعاد صلبه»، ورواية أورويل «مزرعة الحيوان»، مع إشارة إلى ابتعاث الرواية لشخصيات آدم وحواء، وقابيل وهابيل، وموسى والمسيح ومحمد، و«موت الله» بتعبير نتشه (لنلاحظ أنه قد جاء في حيثيات منح محفوظ جائزة نوبل الصادرة عن الأكاديمية السويدية: «موضوع الرواية غير العادية «أولاد حارتنا» (١٩٥٩) هو البحث الأزلي للإنسان عن القيم الروحية.» مجلة «القصة»، يناير ١٩٨٩).

وجون رودنبك في مقدمته للترجمة الإنجليزية لرواية «الشحاذ» — وهي تجربة وجودية يغلب على معالجتها، في تقديري، العجلة وعدم الإقناع — يقول إن «الشحاذ» صرخةٌ غنائية معقَّدة مُفعَمة بالعاطفة ضد كل ما يجنح بالإنسان إلى الاغتراب، كما حدث لعمر الحمزاوي المحامي الشهير الغني، إنها عن أمور مهمة، مهمة في أماكن غير العالم العربي وحده، ومن هنا كان طابعها الإنساني العام.

ومايكل وود في مقالة له عنوانها «مصادفات الحياة» عن رواية «الطريق» — وهي من ترجمة محمد إسلام، ومراجعة مجدي وهبة، ملحق التايمز الأدبي ٢٤ يناير ١٩٩٢ — يصف رواية محفوظ بأنها بالغة الجودة، تضرب بسهم في «طاعون» كامو. إنَّ حبكتها أشبه بتلك الأفلام السوداء التي عرفتها السينما الحديثة، تثير أسئلةً كثيرة عن الهوية الأخلاقية والنفسية والقومية. وصابر هو اليتيم القاتل الزاني الذي لا يفتأ يبحث عن الكرامة والشرف والحرية وسلام النفس.

ومن الكتابات التي تركِّز على تقنيات محفوظ وأسلوبه الفني مقدمة تريفور لي جاسيك للترجمة الإنجليزية لرواية «اللص والكلاب»، يصفها لي جاسيك بأنها رواية سيكولوجية، أقرب إلى الانطباعية منها إلى الواقعية، تتحرك بسرعة قصة بوليسية وقصدها. هنا يستخدم محفوظ تقنية «تيار الوعي» للمرة الأولى (ليس ذلك صحيحًا؛ م. ش. ف.) كي يبرز العذاب الذهني لشخصيته الرئيسية التي تتأكلها المرارة والرغبة في الانتقام من الأفراد والمجتمع الذي أفسده وخانه.

وهناك تعليق روجر آلن على رواية «ثرثرة فوق النيل» في كتابه «الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية»، وقد نقلته إلى العربية حصة إبراهيم المنيف في إطار المشروع القومي للترجمة — المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٧ — ولكن يؤخذ على ترجمتها أنها لا ترد

كلمات محفوظ إلى أصلها العربي، وإنما تُترجمها إلى العربية بكلماتها هي. يتحدث آلن عن لغة محفوظ فيقول:

> إن قراءاتي لروايات محفوظ لسنوات عدة ولَّدت لديَّ انطباعًا بأن القاموس اللغوي الذي يستعمله في أعماله ليس واسع النطاق، وأنه بتطور تقنياته الروائية ابتدع لنفسه أسلوبًا مُحكَمًا يتميز بالإيحاء بحيث كان الأداة المُثلى التي استخدمها للتعبير عن تعليقاته الساخرة على المجتمع الذي يعرفه كل المعرفة ... وأسلوب محفوظ إنما يعكس مهارات كاتب محترِف حريص، قضى جزءًا كبيرًا من حياته في الوظيفة الحكومية، وكاتب يكتب على نحوٍ منتظِم، بل ويمكن القول على نحوٍ روتيني.

وليس من الصعب أن نلاحظ — في كل هذه الحالات — أن طابع العمل المحفوظي هو ذاته الذي كان يُملي — في أغلب الأحيان — منظور الناقد؛ فلا شك أن أعمالًا مثل الروايات الفرعونية الثلاث — «عبث الأقدار»، «رادوبيس» و«كفاح طيبة»؛ وربما جاز أن نضمَّ إليها عملًا لاحقًا عن إخناتون هو «العائش في الحقيقة» — تتطلب منظورًا تاريخيًّا ودرسًا للتوازيات بين الماضي والحاضر، وما قد يكون لهذه الأعمال من دلالات معاصرة يسقطها محفوظ على الواقع الراهن. ولا شك أن روايات المرحلة القاهرية — «القاهرة الجديدة»، «خان الخليلي»، «زقاق المدق»، «بداية ونهاية»، «الثلاثية» — تتطلب منظورًا اجتماعيًّا واهتمامًا بالتركيب الطبقي للمجتمع المصري منذ مطلع هذا القرن. ولا شك أن أعمالًا من طراز «أولاد حارتنا» و«زعبلاوي» و«الطريق» تتطلب ناقدًا فلسفيًّا مهمومًا بالقضايا الفكرية التي تُثيرها هذه الأعمال. ولا شك — أخيرًا — أن أعمالًا تجريبية مثل «اللص والكلاب» وأقاصيص ما بعد ١٩٦٧ — التي كثيرًا ما تنحو منحًى سيرياليًّا أو قريبًا من العبثية للتعبير عن أثر الهزيمة المزلزِل — تتطلب دراسة للتقنيات التي صار محفوظ يجنح إليها، وإيغاله في الحداثة وجنوحه إلى القصد والتركيز والشعر، بعد أن كان في أعماله الواقعية — بل الناتورالية — أستاذًا للوصف المسهِب والرسم المفصَّل للشخصيات والمواقف على طريقة دكنز أو بلزاك.

ومن النقاط التي أبرزها نقادُ محفوظ الطابعُ الإنساني العام لأعماله — من وراء اللون المحلي القوي — مما يجعل قراءتها ذات تشويق مزدوج. يقول تريفور لي جاسيك في مقدمة ترجمته لرواية «زقاق المدق»: «إنه يعالج مشاكل أبدية تشترك فيها كل البشرية؛

الحياة والموت، الشباب والتقدم في السن، العلاقة بين الله والإنسان، بين الآباء والأبناء، الأزواج والزوجات، ومشكلات الولاء لفلسفات سياسية واجتماعية.»

ومن جوانب محفوظ التي أبرزها دنيس جونسون-ديفيز قَصصه القصير الذي نجنح أحيانًا إلى أن ننساه في غمرة اهتمامنا بالروايات الطويلة. وبالرغم من أن هذه القصص منذ المجموعة الأولى «همس الجنون» ١٩٣٨، حتى المجموعة الأخيرة «السهم» ١٩٩٤، جزءٌ أصيل من إنجازه؛ يرى صديقي الروائي محمد جبريل أن محفوظ أفشل كاتب قصة قصيرة في العالم (محادثة شخصية معي عبر التليفون)، وهذا هراء؛ فإن قصة لا تجاوز سبع عشرة صفحة من طراز «زعبلاوي» لا تقل أهمية عن أهم رواياته (كتب الناقد الإسرائيلي ساسون سوميخ تحليلًا جيدًا لهذه القصة في «مجلة الأدب العربي»، المجلد الأول ١٩٧٠، الناشر: بريل، لايدن). يقول دنيس جونسون-ديفيز في مقدمة ترجمته لمجموعة من أقاصيص محفوظ تحمل عنوان «الزمان والمكان» — عشرون قصةً ظهرت ما بين ١٩٦٢–١٩٨٨ — إن مجاميع محفوظ القصصية التي تبلغ أربع عشرة مجموعة — (كتب هذا في ١٩٩١، وقد زاد عددها عن ذلك منذ ذلك الحين) تحوي بعضًا من أجمل ما كتب. وإحدى قصصه القصيرة «الحاوي خطف الطبق» تظهر في كتاب «فن الحكاية» الصادر في سلسلة بنجوين ١٩٨٦ جنبًا إلى جنب مع أقاصيص لأساتذة مشهود لهم، مثل بورخيس وبكيت وكامو وجرين وماركيث. حقًّا — الكلام هنا لي — إن أقاصيص محفوظ الأولى التي بدأت تظهر على صفحات «الأهرام» في مطلع الستينيات، وتجدها في مجموعة «دنيا الله» ١٩٦٣ وما أعقبها، كانت تعاني من لون معيَّن من التصلب التعبيري، وكأن الروائي الطويل النفس ما زال يجاهد مع تقنيات هذا الشكل الذي هجره منذ زمن طويل تغيَّر فيه طابع القصة القصيرة، بل تغيَّر مفهومها ذاته، وانتقل من قالب البداية والوسط والنهاية الموباساني الصارم إلى آفاقٍ أخرى، أرحب وأكثر حريةً. لكن محفوظ سرعان ما تمكَّن من صنعته القصصية، وقدَّم حشدًا غزيرًا من الشخصيات والمواقف والأجواء ولقطات دالة كثيرة في مجاميعه؛ مما يجعل الاهتمام بقصصه القصير واجبًا لا يقل أهميةً عن الاهتمام بالروايات التي قامت عليها شهرته.

جانبٌ آخر من جوانب محفوظ — وإن يكن في تقديري أضعف جوانبه — أبرزته جوديت روزنهاوس، هو جانب الكاتب المسرحي، وذلك حين تُرجمت مسرحية محفوظ «المطاردة» مع مقدمة (مجلة الأدب العربي، المجلد التاسع ١٩٧٨، الناشر: أ. ج. بريل، لايدن، هولندا).

تنحو روزنهاوس في مقدمتها نحوًا تفسيريًّا يشرح رمزية النص، قائلةً إن المسرحية تعالج — فيما يلوح — تلك المشكلة الأزلية التي ما فتئت تطارد الإنسان مذ كان؛ مشكلة الموت. ومثلما يصور جيكس في ملهاة شكسبير (كما تهواه) — المقارنة لي — حياة الإنسان على أنها سبع مراحل، يصور محفوظ — الكلام لروزنهاوس — شخصيتين تمُرَّان بست مراحل: (١) الشباب. (٢) مطلع الرجولة. (٣) الزواج. (٤) منتصف العمر. (٥) الشيخوخة. (٦) التجدد. أحد الشخصين يرتدي الأبيض، والآخر يرتدي الأحمر. وثَمة في الخلفية رجلٌ أسود الملبس مُنذِر بالشؤم، كالموت في مسرحيات الأخلاق القروسطية بعباءته السوداء ومِنجله والجمجمة التي تعلو بدنه النحيل. وتنتهي المسرحية باختفاء الأحمر والأبيض من على خشبة المسرح، وتنتهي المناظرة بينهما — فهما صوتان لمحفوظ ذاته — بتوفيق جزئي بين أفعال الإنسان ومطامحه في الحياة من ناحية، واتجاهه الذهني إزاء واقعة الموت من ناحية أخرى. إنها ليست بالنهاية السعيدة، ولكنها أيضًا ليست بالنهاية التشاؤمية أو المُرة.

عُني النُّقاد المصريون، كما هو طبيعي، بتقديم الترجمات الإنجليزية لأعمال محفوظ، وذلك من منظور الناطق بالعربية، الخبير بتراثها وخلفيتها واستخداماتها اللغوية، فنجد مثلًا فاطمة موسى محمود في تعليق لها على ترجمة تريفور لي جاسيك لرواية «زقاق المدق» (مجلة الأدب العربي، المجلد السابع ١٩٧٦، الناشر: أ. ج، بريل، لايدن، هولندا) تأخذ على المترجِم عددًا من الأخطاء، مثل حسبانه كلمة «طابونة» (بمعنى مخبز) اسم علم لرجل، وتسميته المعلم كرشة وزوجته «مستر ومسز كرشة»؛ هذه كلها هفواتٌ ثانوية يمكن تلافيها — بل ينبغي تلافيها — وإن كنا نلاحظ أن الناقدة لا تقدِّم أيَّ بديل أفضل لما تنقده، إنما التناول الأعمق لمشكلات ترجمة محفوظ هو ما نجده في مقالة لجون رودنبك، ذلك المراجع المدقق الذي كان مديرًا لمطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة، والذي يحدِّثنا في مقالته «فن الترجمة» (مجلة كايرو توداي، يناير ١٩٨٩) عن تجربته في مراجعة ترجمات محفوظ قبل النشر. ويوجِّه رودنبك النظر إلى قضية عامة هي عزوف الناشرين الإنجليز عن نشر ترجمات للرواية العربية اعتقادًا منهم — وأحسبهم في ذلك ليسوا مخطئين — أنها لن تجد جمهورًا كبيرًا يعوِّض تكاليف الإصدار، دع عنك أن يعود على الناشرين بربح مُغرٍ أو حتى معقول. ويذكر أن دار هاينمان للنشر ألغت في نهاية أغسطس ١٩٨٨ سلسلة «كُتاب عرب» التي كانت قد شرعت في إصدار مجلدات منها، وأن فيليب ستيوارت مترجم «أولاد حارتنا» لم يتقاضَ عن ترجمته سوى مائتَي

جنيه مصري، ورفض أساتذة جامعة أوكسفورد — ألبير حوراني وفريدي بيستون — أن يسجِّلا ترجمته، مع دراسة نقدية، لدرجة الدكتوراه اعتقادًا منهما أن الأدب العربي الكلاسيكي هو وحده الجدير بالدرس الأكاديمي، وأنه مما لا يُعقل أن يبدِّد دارسٌ وقته في الكتابة عن الأدب العربي الحديث. هكذا انضافت الإهانة إلى الأذى، ولم يكن غريبًا بعد ذلك أن يصدف كثير من المترجمين المحتملين عن ترجمة محفوظ. لكن هذا كله قد تغيَّر، بطبيعة الحال، بعد نوبل، وإمساك الجامعة الأمريكية في القاهرة — بيدٍ حازمة وتنظيم محكَم — بحقوق ترجمة كل أعمال كاتبنا وكفاءتها في طبعها وتسويقها، وقبل ذلك كله اختيارها وترجمتها ومراجعتها وتحريرها بما يلائم القارئ الأجنبي.

من الكتابات الأخرى عن محفوظ مما لا يتسع المجال إلا لذكره:

- مقالة إدوارد فوكس عن محفوظ (مجلة «لندن ماجازين»، فبراير–مارس ١٩٩٠).
- مراجعة جورج كيرنز لرواية «قصر الشوق» (مجلة ضاعَ مني اسمها، خريف ١٩٩١).
- مراجعة جورج آلن لرواية «السكرية» (مجلة ورلد لترتشار توداي، شتاء ١٩٩٤).
- مقالة لفيليب كنيدي (جامعة أوكسفورد) عن تفكيك النفس في رواية نجيب محفوظ «المرايا» (مجلة الأدب العربي، مارس ١٩٨٨، الناشر: أ. ج. بريل، لايدن، هولندا).
- مراجعة روجر آلن لرواية «الحرافيش» (مجلة ورلد لترتشار توداي، خريف ١٩٩٤).
- مراجعة آلان **دافيس** لرواية «ليالي ألف ليلة» (في مجلة «هدسون **رفيو**»، صيف ١٩٩٥).
- مراجعة جون هيوود لمجموعة محفوظ التي سمَّاها المترجِم دنيس جونسون-**ديفيز** «الزمان والمكان وقصص أخرى» (مجلة ورلد لترتشار توداي، شتاء ١٩٩٣).

وكما عُني نُقاد الإنجليزية بأعمال محفوظ ذاته، عُنوا بالدراسات النقدية الصادرة عنه؛ فمن ذلك المقالات الآتية:

- عرض ميريام كوك لكتاب هارتمت فاهندريش «نجيب محفوظ» (بالألمانية)، وهو صادر في ميونخ ١٩٩١، مجلة الأدب العربي، مارس ١٩٩٣).

- عرض وليم هتشنز لكتاب منى ميخائيل «دراسات في قصص محفوظ وإدريس القصيرة»، وهو صادر عن مطبعة جامعة نيويورك في ١٩٩٢، مجلة ذا ميدل إيست جورنال، ربيع ١٩٩٥.
- عرض هيلاري كيلباتريك لكتاب متى موسى «روايات نجيب محفوظ الأولى: صور لمصر الحديثة» (وهو صادر عن مطبعة جامعة فلوريدا في ١٩٩٤).

كان فوز محفوظ بجائزة نوبل — وقد أذيع نبؤه في القاهرة في الواحدة والنصف من عصر الثالث عشر من أكتوبر ١٩٨٨ — نقطةَ تحوُّل، كما هو طبيعي، في مسار الاهتمام النقدي بعمله. هكذا انطلق كوراس النقاد (العبارة للويس عوض في ١٩٦٤) في الصحافة الأدبية على كلا جانبَي الأطلنطي يتغنى بمديحه، حتى ليتساءل المرء أين كان كل ذلك مخبوءًا قبل نوبل؟ كتبت «نيويورك تايمز بوك رفيو»: «لقد اخترع نجيب محفوظ، من الناحية الفعلية، الرواية من حيث هي شكل عربي.» وكتبت «لوس أنجلوس تايمز بوك رفيو»: «إن جائزة نوبل اعتراف بالدلالة العالمية لقصصه.» وكتبت «فانيتي فير»: «إنه حكَّاء من الطبقة الأولى في أي لغة.» وكتبت «واشنطون بوست»: «إن عمله مُشرب بحب مصر وشعبها، ولكنه أيضًا أمينٌ خالٍ من العاطفية المُغرِقة بصورة كاملة.» وكتبت «تورونتو جلوب»: «إن قصصه هي، في آن، بسيطة وحاذقة، جادَّة وقائمة على التورية الساخرة، واقعية ورمزية، محلية وعالمية.» وكتبت «نيوزداي»: «محفوظ هو أهم كاتب فرد في الأدب العربي الحديث.» وكتبت «ببلشرز ويكلي»: «محفوظ أستاذ في بناء مشاهد درامية وتصوير شخصيات معقَّدة من حيث العمق.» وكتب «نيوزويك»: «إنه دكنز مقاهي القاهرة.»

قد تقول — ولا أخالفك في هذا — إن هذه الأقوال، كلها أو جلها، لا تحمل قيمةً نقدية، فهي تدخل في باب الصحافة الأدبية ومراجعات الكتب الأسبوعية أو الشهرية، أو العبارات التي تصلح لأن تزين الغلاف الخلفي — وأحيانًا الأمامي — على سبيل الدعاية لترجمات محفوظ. لكن لا تنسَ أن بعض هذه المراجعات يكتبها أساتذة جامعيون ونقاد لهم وزنهم — بل هم من أعلى طبقة — ومن ثَم لا ينبغي تجاهلها، إلا يكن لشيء فلأنها مؤشر إلى قراءة الترمومتر النقدي، صعودًا وانخفاضًا، في لحظة بعينها. وحين ظهرت الترجمة الإنجليزية لـ «الثلاثية» علت أصوات الكوراس إلى عنان السماء: «إنها إنجازٌ مُتوج» (لوس أنجلوس تايمز بوك **رفيو**)، «**بين القصرين** حكاية مروية بقدر عظيم من المودة والفكاهة والحساسية» (نيويورك تايمز بوك **رفيو**)، «إن الحواري والبيوت

والقصور والمساجد والناس الذين يعيشون بينها، يبتعثون في عمل محفوظ بالحيوية التي يبتعث بها دكنز شوارع لندن» (نيوزويك) (من المفارقات أن محفوظ يزعم — ولست أصدِّقه — أنه لم يُطِق قطُّ أن يقرأ من أي روايات دكنز أكثر من النصف)، «عملٌ رائع» (شيكاغو سن تايمز)، «إنه غني بالاستبصار النفساني والملاحظة الثقافية ... إنجاز جليل رحيب» (بوستون جلوب)، «الحقيقة البسيطة هي أن «بين القصرين» قصة مدهشة» (سياتل تايمز)، «إن «بين القصرين» وليمة على وجه اليقين» (شيكاغو تربيون)، «قصر الشوق، كسابقتها، رواية كبرى من روايات الأفكار، مدهشة عند القراءة» (واشنطون بوست)، «هذا الروائي المصري، فوق كل شيء، أستاذ في فن الحكي» (سان فرانسيسكو كرونكال)، «إنها آية فنية» (ببلشرز ويكلي). ولولا أني التزمت بالاقتصار على نقاد لغتهم الأم هي الإنجليزية لأوردت على سبيل الجراند فينالي كلمات إدوارد سعيد التي يبلغ بها هذا الكرشندو النقدي أعلى طبقاته، وهي من مقال له في «لندن **رفيو أوف** بوكس»: «إنه ليس أشبه بهوجو ودكنز فحسب، وإنما هو أيضًا جولزورذي، ومان، وزولا، وجول رومان» (لم أقرأ لهذا الأخير رغم أن لديَّ ترجمةً علاها التراب لإحدى رواياته في ركن من أركان مكتبتي منذ ثلاثين سنة أو نحو ذلك؛ ومن ثَم لا أستطيع أن أجزم بمدى صحة كلام سعيد).

أودُّ الآن أن أتوقَّف وقفةً قصيرة عند ثلاثة من نقاد محفوظ، كلهم أديب بارز بحقه الخاص، له إبداعاته الروائية أو الشعرية، إلى جانب مساهمات نقدية — ولو على شكل مراجعات قصيرة في الصحافة الأدبية — هم د. ج. إنرايت، وجون فاولز، ونادين جورديمر.

كتب إنرايت مقالة عن محفوظ عنوانها: «سُحبٌ داكنة وشمسٌ ضاحكة» (مجلة إنكاونتر، سبتمبر ١٩٩٠)، رجع فيها إلى روايات «اللص والكلاب» و«أفراح القبة» و«بداية ونهاية» و«بين القصرين». لإنرايت — وهو من شعرائي المفضَّلين — مذاقٌ لاذع كاوٍ يعرفه قراؤه. كلمته عن محفوظ لا تخلو من خبثٍ طوية ونوايا سيئة. أتُراها الغيرة المهنية مقرونةً باستعلاء عنصري موروث؛ إذ يلتقي بكاتب شرقي أعظم منه بمراحل؟ ولكنها لا تخلو أيضًا من فطنة وبراعة؛ يلاحظ مثلًا أن سعيد مهران — وهو في نظره ليس شخصية بقدر ما هو حالة نفسانية مرضية — خليط وضيع من روبين هود و**راسكولنيكوف**، ويجد شبهًا بين رواية «بداية ونهاية» ورواية توماس مان «آل بودنبروك» التي تتحدث عن اضمحلال أسرة (سبق للناقد الراحل ناجي نجيب أنْ وضع كتابًا عن «رواية الأجيال

بين توماس مان ونجيب محفوظ» في سلسلة «المكتبة الثقافية»، ١٩٨٢). وأسرة المرحوم كامل علي تؤمن بالله وتنتظر رحمته، ولكنها واقعة — فيما يبدو — تحت رحمة من سمَّاه هاردي في ختام رواية «تس»، «رئيس الخالدين»، الإله الإغريقي الذي لا يرحم. ويتساءل إنرايت في غيرة غير خافية: كيف تسنَّى لنجيب محفوظ أن يفوز بجائزة نوبل؟ ثم يقول إن الجزء الأول من «ثلاثيته» القاهرية فيه الرد على هذا السؤال؛ ف «بين القصرين» في رأي إنرايت عملٌ كبير، له كثافة روايات العصر الفيكتوري، مقنع، مستحوذ على الاهتمام، مثير للانفعال. ويُثني إنرايت على رسم محفوظ للشخصيات النسائية — أمينة وعائشة وخديجة — كما يُثني على كمال الصغير، متطلعًا إلى ما سيكون من أمره في الجزأين التاليين.

وكتب جون فاولز — الروائي صاحب «مقتني الفراشات» و«المجوس» و«صديقة الملازم الفرنسي»، وكلها قد تحوَّلت إلى أفلام معروفة — مقدمة للترجمة الإنجليزية لرواية «ميرامار» عرض لها المترجِم الراحل محمد عبد الله الشفقي في مجلة «الكاتب» في أواخر السبعينيات. يبدأ فاولز مقدمته بذكر بعض الكتاب الذين تناولوا مدينة الإسكندرية، مسرح «ميرامار»؛ شكسبير في «أنطوني وكليوباترا»، **كافاني**، دريل، فورستر؛ متطرِّقًا من ذلك إلى الحديث عن صعوبات الترجمة من العربية إلى الإنجليزية، خاصةً وقد مرَّت العربية بتطورات كبيرة منذ عصر الخليل وسيبويه، واتسعت فيها الشُّقة بين الفصحى والعامية. ويتحدث عن الخلفية السياسية والاجتماعية لرواية (ميرامار) وشخصياتها، متحدثًا عن زهرة رمز مصر — وهو رمزٌ بَلِي ورثَّ وشاخَ لفرطِ تَكراره في أعمال الأدباء — وسرحان البحيري الذي يجده خليطًا من «طرطوف موليير» و«يورايا هيب» دكنز، وحسني علام — الشاب الفاسد صاحب «فريكيكو» مثلما كان محجوب عبد الدائم صاحب «طز» — ومن الشائق أن يجد فاولز علام أكثر شخصيات الرواية جاذبيةً. ثم يعرِّفنا بطرف من سيرة محفوظ وقراءاته في الأدب الإنجليزي منتهيًا إلى أنه «روائي ذو شأن»، «يعرف مشكلات بلده المعقَّدة وروحه المعقَّدة معرفةً عميقة».

وكتبت الروائية نادين جورديمر، الحاصلة على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٩١، مقدمة للترجمة الإنجليزية لـ «أصداء السيرة الذاتية»، وهو كتابٌ صعب التصنيف، لا هو بالسيرة الذاتية ولا هو بالرواية، وإنما هو ما يقوله عنوانه: أصداءٌ متخلفة في نفس الكاتب من خبرات حياة كاملة، ولقطاتٌ حقيقية ومتخيَّلة تُلقي ضوءًا على بعض المشاكل الكبرى كعلاقة الروح بالجسد، وصراع الإنسان مع الزمن، وحوار الأجيال. ترى جورديمر أن

محفوظ مهتم بقضايا الأخلاق والعدل والزمن والدين والذاكرة والنزعة الحسية والجمال والطموح والموت والحرية. وهو ينظر إلى هذا كله من خلال بؤرة دائمة التحول؛ كلبية حينًا، فكهة ودود حينًا آخر، توقيرية حينًا ثالثًا. وتقول: إنه مهما يكن من تفسيرات المرء لكتاب «أصداء السيرة الذاتية»، فمن المستحيل أن يقرأه الإنسان دون أن يكتسب — مع المتعة العظيمة والشعور بالعرفان — استبصارًا بالطبيعة البشرية، وأن يفوز بلمحة من تلك الملَكة النادرة التي أصبحت شِبه غائبة عن العالم الحديث؛ ملَكة الحكمة، لا مجرد المعلومات التي يزخر بها عالمنا. إن محفوظ يملك هذه الملَكة؛ إذ يواجه سر الوجود. إنما محفوظ ذاته زعبلاوي؛ رجل ذو بصيرة وتعاطف وقدرة على شفاء الأوجاع ومنح الراحة للمتعَبين.

أتقدم — في الختام — ببعض ملاحظات عامة عن نقاد محفوظ الإنجليز، من شأنها — فيما آمل — أن تساعد القارئ على الوصول إلى تقدير متوازن لإنجازهم ونواحي قصورهم، وتومئ إلى احتمالات المستقبل:

أولًا: لا نكران أن قِسمًا ليس بالقليل من كتابات هؤلاء النقاد ليس له قيمة كبيرة للدارس العربي المتمرس، ولا يضيف جديدًا إلى معلوماته. ومن أمثلة ذلك تلخيص حبكات رواياته — انظر مثلًا تلخيص هيلاري كيلباتريك لروايات «القاهرة الجديدة»، «خان الخليلي»، «زقاق المدق»، «بداية ونهاية»، «الثلاثية»، «أولاد حارتنا»، «اللص والكلاب»، «السمان والخريف»، «الطريق»، «الشحاذ»، «ثرثرة فوق النيل»، «ميرامار»، في ختام كتابها «الرواية المصرية الحديثة: دراسة في النقد الاجتماعي» — كذلك لا يحتاج القارئ العربي إلى من يلخص له سيرة محفوظ منذ ميلاده بحي الجمالية إلى تعرُّضه للطعنة الغادرة؛ فهذا كله موثَّق ومسجَّل في كتابات غالي شكري وفؤاد دوارة وجمال الغيطاني ورجاء النقاش ومحمد سلماوي وغيرهم، ولا يحتاج إلى من يخبره بأن خان الخليلي وزقاق المدق وبين القصرين وقصر الشوق والسكرية كلها أسماء أحياء وأماكن في القاهرة القديمة، وإن كان القارئ الأجنبي — كما هو واضح — بحاجة إلى مثل هذه المعلومات. علينا إذَن أن نضع في أذهاننا (قبل أن ننتشي بالحديث عن العالمية ومجاوزة المحلية ... إلخ) أن هذا الذي يكتبه نقاد الإنجليزية موجَّه، في المحل الأول، لقاري الإنجليزية الغريب عن الثقافة العربية؛ ومن ثَم فإنه — في ضوء التطور النقدي العربي الذي بلغ، في مجال الدراسات المحفوظية، آمادًا بعيدة على أيدي نقاد مثل: محمود أمين العالم ومحمود الربيعي وجابر عصفور وفاطمة موسى محمود وإدوار الخراط وغالي

شكري وعبد المحسن بدر وسيزا قاسم ورشيد العناني ونبيلة إبراهيم ويحيى الرخاوي ووفاء إبراهيم — لا بد أن يبدو أوليًّا، تبسيطيًّا، ذا فائدة تعليمية في المحل الأول.

ثانيًا: إزاء تكاثر التفسيرات السياسية والاجتماعية والدينية لأعمال محفوظ، نجدنا بحاجة إلى نقد للعناصر الشكلية فيها، من منظور جمالي، على نحو ما فعل محمود الربيعي في كتابه الرائع «قراءة الرواية: نماذج من نجيب محفوظ»، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٤. وقد كان الربيعي بهذا الكتاب — كما لاحظ جابر عصفور — أقرب إلى مدرسة النقد الأنجلو-أمريكي الجديد، بإلحاحها على ضرورة القراءة الوثيقة للنص من رشاد رشدي وكل تلاميذه.

ثالثًا: لا تخلو كتابات د. ج. إنرايت وحاييم رودن (صاحب كتاب «مصر نجيب محفوظ: خيوط وجودية في كتاباته»، الناشر: مطبعة جرينوود وستبورت ١٩٩٠) من تحيزات، لأسباب مختلفة، ضد الشخصية المصرية ذاتها، ومقولات مغلوطة عن العقلية الشرقية وإيمانها بالقضاء والقدر، وموقف الإسلام من المرأة، وما إلى ذلك. وقد أشارت الباحثة ماجي نصيف، في رسالتها للدكتوراه، إلى هذا.

رابعًا وأخيرًا: أغلب الكتابات التي أشرت إليها تدور، وهو أمرٌ مفهوم، في فلك التقديم والتعريف، حيث إنها موجَّهة لقارئ يسمع بمحفوظ — في الغالب — للمرة الأولى، وتستخدم تقنيات النقد الروائي التقليدية من حديث عن البناء والحبكة والشخصيات والخيط واستخدام اللغة ... إلخ. ومن المحتمل، مع تزايد المعرفة بأعمال محفوظ واتساع نطاق قرائه، أن يخرج النقد من مرحلة الشرح والتفسير الراهنة إلى مرحلة التحليل الدقيق الذي يستخدم مناهج الألسنية والبنيوية والتفكيكية وغيرها. وثَمة دلائل تومئ إلى أن هذا بدأ يتحقق فعلًا في أقسام الدراسات العربية بالجامعات البريطانية والأمريكية، وفي المقالات المنشورة بالدوريات العلمية والمجلات المتخصصة.

إن الطابع الإنساني الشامل لأعمال محفوظ، واهتمامها بقضايا كبرى من طراز الحيرة الوجودية، والبحث عن معنًى للحياة، والسعي وراء قيم العدل والحرية، والاشتراكية والتصوف باعتبارهما سبيلين إلى الخلاص الفردي والجماعي (لا أستطيع أن أصدِّق أن الاشتراكية قد بادت ومضى عهدها)، فضلًا عن براعته التقنية ومعرض الشخصيات الدكنزية التي لا تُنسى، والتي رسمها قلمه عبر أكثر من نصف قرن من الكتابة، وتجريبه المتواصل الذي استلهم أشكالًا قصصية تراثية من كتاب ألف ليلة وليلة ورحلات ابن بطوطة وغيرهما، فضلًا عن استلهامه الشكل الروائي الغربي، كلها أمور تكفل أن يدوم

الاهتمام النقدي بعمله في اللغة الإنجليزية وغيرها من اللغات، وأن تكون نوبل بداية — لا نهاية — لصناعة نقدية ثقيلة، كمًّا وكيفًا على السواء، تزيدنا معرفة بعمله وفهمًا له واستمتاعًا به.

مجلة فصول، شتاء ١٩٩٧

أفراح القبة

من الممتِع دائمًا أن نرى كيف يبدو أدبنا في عيون الأجانب. وقد نشرت مجلة «القاهرة اليوم» التي تصدر في القاهرة باللغة الإنجليزية شهريًّا منذ عام ١٩٧٩، ويرأس تحريرَها مرسي سعد الدين، مقالة في عدد مايو ١٩٨٤ عن رواية نجيب محفوظ «أفراح القبة»، وذلك بمناسبة صدور ترجمة إنجليزية لهذه الرواية بقلم أوليف أ. كني، ومراجعة مرسي سعد الدين وجون رودنبك. وقد صدرت الترجمة عن مطبعة الجامعة الأمريكية في القاهرة في ١٩٨٤، وغيَّر المترجِم عنوان الرواية من «أفراح القبة» إلى «أغنية الزفاف».

تقول نانسي وذرسبون كاتبة المقال: لمدة نصف قرن تقريبًا ظل نجيب محفوظ — روائي مصر الأول — يكتب عن شخصيات مصرية تعيش في قلب القاهرة. وفي هذه الرواية نجد بيتًا قديمًا تعيش فيه مجموعة من المشتغلين بشئون المسرح، يُرهِقها الكفاح من أجل بلوغ النجاح تحت وطأة ضغوط الحياة في المدينة الكبيرة. وإذ يحاولون أن يتغلبوا على روتين الحياة المألوف للعاملين في المدن ورجال الأعمال، يزدادون تكالبًا على جمع المال. ويتحول البيت إلى وكر للمقامرة والدعارة، ويطبق عليه البوليس في النهاية، ويرسل بوالدَي الكاتب المسرحي للفرقة — ويُدعى عباس كرم يونس — إلى السجن.

لقد كتب عباس مسرحيةً عنوانها «أفراح القبة»، ومن هنا كان عنوان الرواية في أصلها العربي. وتعني هذه العبارة «احتفالات الزفاف قرب ضريح أحد الأولياء». ولكن كلمة القبة تشير أيضًا إلى قصر القبة الذي كانت تسكنه العائلة الخديوية، وكانت الأغاني التي تُنشَد في حفلات زفاف مثل هذه الأسر الأرستقراطية تُسمى «أفراح القبة».

وكما هو الشأن في رواية نجيب محفوظ «ميرامار»، فإن هذه الرواية تقدم إلينا من خلال أربع وجهات للنظر أو أربع شخصيات؛ طارق رمضان الممثِّل، ثم كرم يونس الملقِّن والد عباس، ثم حليمة الكبش والدة عباس، وأخيرًا عباس ذاته الذي يوزِّع الأدوار

في مسرحيته بما يردِّد صدى ما يحدُث لأسرته في الحياة الواقعية، ويولد جوًّا من الإثارة والترقب باختفائه تاركًا ورقة تذكر أنه على وشك الانتحار — وهذه الأحداث تُذكَر على ألسنة الشخصيات الثلاث الأخرى قبل أن يُلقي حديث عباس الأخير الضوء على كل ما سبق.

ونحن نجد أن طارق رمضان الواقع في شراك موقفه الخاص، والذي يؤلف هو الآخر مسرحية خاصة به، يروي القصة من وجهة نظره كعاشقٍ غيور، حيث إن عباس قد اقترن بحبيبته السابقة، تحية الممثلة. وإذ تُتلى مسرحيته على أسماع الممثلين، يؤكد طارق أن عباسًا مجرم وليس كاتبًا مسرحيًّا. وتلقى تحية مصرعها قتلًا في المسرحية المؤلفة، فيعتبر طارق هذا بمثابة اعتراف بالذنب من جانب عباس المؤلف، رغم أن تحية — في الحياة الواقعية — قد تُوفيت نتيجةَ مرض. ويرغب في الانتقام من عباس «القاتل»، ولكن والدة عباس تذكره بأن هذه ليست سوى تمثيلية، وتهدِّد العداوات المتبادلة حياة الشخصيات داخل المسرحية وخارجها، فيختلطون في نسيج متداخل من الاشمئزاز والكراهية والخيانة المتبادلة.

ويروي طارق — بمرارة وتحقير للذات — ملابسات حياته الخاصة كما تتجلى في المسرح، العالم الوحيد الذي يعرفه. إنه يصبح ممثلًا من الدرجة الثانية يرغب في السيطرة على المسرحية، وفي الظَّفر بحب تحية التي يجب — في رأيه — أن تعتذر له عن خيانتها، وتموت بين ذراعيه. ولكن المسرحية تلقى نجاحًا كبيرًا، وتبرز خير ما في قدرات طارق المتواضعة كممثل.

وعندما يروي كرم يونس الجزء الذي يخصه من القصة، ينمُّ على احتقار لابنه ولزوجته حليمة على السواء. لقد دفع به مرور الزمن إلى كراهية هؤلاء الذين يعيش معهم، وهو يقول في أحد المواضع إنهم جميعًا محكوم عليهم بأن يتبادلوا الغضب والاستهجان، وإنهم يعيشون في زنزانة واحدة.

ويزوِّد «طارق» «كرم» بالأفيون لكي يعينه على مواجهة توتُّرات الحياة في المدينة، بينما تقول حليمة: لو شاء الله لكان حظي أحسن، ولكنه ألقاني بين ذراعَي مُدمِن مخدِّرات.

وإذ تلتقط حليمة خيوط القصة، تنعى حظها، وتحاول الوقوف بجوار ابنها ضد زوجها. أما عباس فإن الفن — في نظره — هو وسيلة البقاء الوحيدة في كون مُتخَم بالمادية والانحطاط الخلقي. ولكنه، إذ يوشك على الانتحار، لا يعدم أن يرى بارقةَ أمل.

وعلى حين تميل غالبية الشخصيات إلى إلقاء اللوم بعضها على بعض، يدرك عباس أن الأعمال والأحداث — في الحياة كما في الدراما — تنبع من داخل الشخصيات. ومن طريق قلمه الناجح يتمكن من السيطرة على الشخصيات التي تهدِّده والتي تحيط به.

لقد أخرج نجيب محفوظ هذه الرواية عام ١٩٨١ وهو في سن السبعين. ورغم نغمتها المكتئبة على نحو عميق، فإنها تتغنى بأفراح الفن وقدرته على انتشال الإنسان من وهدة القنوط.

مجلة القاهرة، ٢٢ أكتوبر ١٩٨٥

البحث عن المعنى

من مظاهر الاهتمام الحار بالثقافة العربية — قديمها وجديدها — في العالم الأنجلو-سكسوني اليوم صدورُ سلسلة جديدة عن دار «رتلدج» للنشر (لندن/نيويورك) عنوانها «الفكر والثقافة العربيان». وقد صدر من هذه السلسلة حتى الآن سبعة كتب: الفارابي، ابن سينا، ابن خلدون، ابن رشد، موسى بن ميمون، الموروث اللغوي العربي، التراث الكلامي في الإسلام (في المطبعة الآن كتابٌ ثامن عن ابن عربي). وأخيرًا الكتاب الذي أعرض له هنا: «نجيب محفوظ: البحث عن المعنى»،[1] من تأليف الدكتور رشيد العناني، المُحاضر في الدراسات العربية والإسلامية بجامعة إكستر البريطانية.[2]

[1] مقالتي هذه هي — فيما أحسب — ثالث عرض مفصَّل لكتاب رشيد العناني؛ إذ سبقتها مقالة للناقد الراحل د. علي شلش في مجلة «الهلال»، وأخرى للروائي إبراهيم عبد المجيد في مجلة «العربي» الكويتية.

[2] بدأ رشيد العناني حياته الأدبية بنشر مقالات عن اتجاهات النقد الأدبي عند كولردج وإزرا باوند في مجلة «الجديد» في السبعينيات. وفي فترةٍ أحدث أخرج باللغة العربية:

- «عالَم نجيب محفوظ من خلال رواياته»، سلسلة كتاب الهلال، نوفمبر ١٩٨٨.
- «المعنى المراوغ» (١٩٩٣)، وهو مجموعة مقالات.

ومن مقالاته:

- «خواطر حول آراء لويس عوض في قضية اللغة في أدب نجيب محفوظ»، «الحياة»، ١٥ سبتمبر ١٩٨٩.
- «نجيب محفوظ والزمن الضائع في قشتمر»، مجلة «الهلال»، ديسمبر ١٩٨٩.
- «نجيب محفوظ يشخِّص الداء ويصف الدواء»، الأهرام الدولي، ٢ أبريل ١٩٩٠.

وقد قدَّم الناشر للكتاب بكلمة يقول فيها إن محفوظًا أهمُّ قاصٍّ عربي في هذا القرن. وإذ وُلد في ١٩١١ كانت حياته الأدبية الطويلة الغزيرة الإنتاج مرآة لتطور الرواية، من حيث هي جنس أدبي، في اللغة العربية. إنَّ كتبه سِجل غني للتوترات المأسوية التي تحفُّ ببحث أمته عن الحرية والتحديث. وقد تُوِّجت هذه الحياة بحصوله على جائزة نوبل للأدب في ١٩٨٨.

وفي هذه الدراسة الشاملة لإنجاز محفوظ يقدِّم رشيد العناني عرضًا منهجيًّا لحياة كاتبه وبيئته، والمؤثرات المحلية والأجنبية في أدبه، وعناصر فكره وتقنيته وتطور صنعته الكتابية. وعلى حين يخصِّص قسمًا مستقلًّا لكل كتاب من كتبه — تقريبًا — فإنه يؤكد عناصر الاستمرار في عمله من حيث الخيوط الفكرية والتقنيات الفنية على السواء. ويوجِّه

- «خواطر معجمية» (عن «المورد: قاموس عربي–إنجليزي» لروحي البعلبكي)، مجلة «الناقد» (لندن)، فبراير ١٩٩٠.
- «الناقد والعمل الأول» (عن رواية هالة البدري «السباحة في قمقم على قاع المحيط»، مجلة «الناقد» (لندن)، أبريل ١٩٩٠).
- «حول تعليم الدين في المدارس المصرية»، مجلة «الهلال»، مارس ١٩٩٤.

وله باللغة الإنجليزية:

- رسالة دكتوراه (غير منشورة): «حضرة المحترم لنجيب محفوظ: ترجمة وتقويم نقدي»، جامعة إكستر، ١٩٨٤.
- ترجمة لرواية محفوظ «حضرة المحترم» مع مقدمة (١٩٨٦).
- ترجمة لمسرحية ألفرد فرج «على جناح التبريزي وتابعه قفة»، تحت عنوان «القافلة» (١٩٨٩).
- ترجمة لأقصوصة محفوظ «على ضوء النجوم»، في «ذا جارديان»، ١٢ ديسمبر ١٩٩١.

ومن مقالاته بالإنجليزية:

- «الدين في روايات نجيب محفوظ»، «نشرة الجمعية البريطانية لدراسات الشرق الأوسط»، السنة ١٥، العدد ١ / ٢، ١٩٨٨.
- «الروائي شاهد عيان سياسيًّا: نظرة لتقويم نجيب محفوظ لعصرَي عبد الناصر والسادات»، «مجلة الأدب العربي»، المجلد ٢١، ١٩٩٠، الناشر: أ. ج. بريل، لايدن، هولندا.
- «رحلة ابن فطومة» في كتاب «دروب ذهبية»، تحرير أ. ر. نتون، مطبعة كيرزون، لندن ١٩٩٣.

وثَمة مقابلة مع رشيد العناني أجراها محمد عبد السلام العمري في مجلة «العربي» الكويتية (ديسمبر ١٩٩٥).

سهامه، بوجه خاص، إلى التقسيم التقليدي لإنتاج محفوظ إلى أربع مراحل؛ تاريخية، وواقعية، وحداثية، وأصيلة أو تراثية. فعنده أن كل هذه المراحل تتداخل، ويأخذ بعضها برقاب بعض في نتاجه المتنوع الذي لا يخشى التجريب.

والكتاب، بمعنًى من المعاني، هو قصةُ رفض محفوظ لقوالب القصة الغربية — بعد تلمذة باكرة لها — من أجل التعبير عن رؤيته الخاصة للإنسان والمجتمع، وذلك — في مرحلته الأخيرة بخاصة — من خلال أشكال تستوحي فنون القص العربية (كتاب ألف ليلة وليلة، السِّيَر والملاحم الشعبية، الحكاية والنادرة … إلخ).

صدَّر رشيد العناني كتابه بقول محفوظ عن بطله كمال عبد الجواد في «قصر الشوق»: «لفَّه شعور بأنه ضحية اعتداء منكر تآمر به عليه القدر وقانون الوراثة ونظام الطبقات … وتراءى له شخصه التعيس وهو يقف وحده أمام هذه القوى مجتمعةً، وجرحه ينزف فلا يظفر بآسٍ.» وفي هذا لفتٌ إلى الموقع المركزي الذي تحتله أزمةُ كمال الروحية والفكرية من إنتاج محفوظ.

وفي الفصل الأول «الكاتب وعالمه» يتحدث المؤلف عن طفولة محفوظ وأسرته وبيئته المحلية وتعليمه والمؤثرات الفكرية فيه ومعتقداته السياسية وتعاطفاته ووظيفته الحكومية وصورته الشخصية. والفصل وافٍ بالغرض، وإن كان يغطي أرضًا قطعها — باقتدار — محمد جبريل في كتابه المسمَّى «نجيب محفوظ: صداقة جيلَين» الذي لا يذكره المؤلف. وهو يستخدم مقتطفات من أعمال محفوظ لإلقاء الضوء على المهاد السياسي والاجتماعي الذي شبَّ في ظله، فيتحدث مثلًا عن ثورة ١٩١٩، ويورد من رواية «المرايا».

(عرفت في ذلك الصباح أن جارنا الشاب أنور الحلواني قد قُتل برصاصة في مظاهرة بيدِ جندي إنجليزي. عرفت لأول مرة فِعل «القتل» في تجربة حية لا في حكايةٍ من الحكايات الشعبية، وسمعت لأول مرة عن «الرصاصة» في أول اتصال سمعي بإحدى منجزات الحضارة، وثَمة لفظة جديدة أيضًا «مظاهرة» استدعت الكثير من الشرح والتفسير، وربما لأول مرة سمعت عن ممثل جنس بشري جديد في حياتي الصغيرة هو «الإنجليزي».)

ويتحدث العناني عن قراءات محفوظ لروايات المغامرة عند رايدر هاجارد، وروايات السير ولتر سكوت التاريخية، ورومانسيات المنفلوطي، وثورة طه حسين الفكرية، ودعوة سلامة موسى إلى العلم والاشتراكية والصناعة وتحرير المرأة، ومزج العقاد للأدب بالفلسفة، وسني دراسته الجامعية.

ويورد العناني من مقابلة أُجريت مع محفوظ قولَه إن أهمَّ الكُتاب الذي شدوا انتباهه هم: تولستوي، **دستويفسكي**، **تشكوف**، موباسان، بروست، كافكا، شكسبير، أونيل، إبسن، سترندبرج، بكت، **ملفل**، دوس باسوس. ولم يحب همنجواي إلا في رواية واحدة «العجوز والبحر»، بينما نفر من فوكنر لصعوبته. ويُثني على رواية جوزيف كونراد «قلب الظلمات»، بينما يصف «الرواية الجديدة» (روب جرييه، ميشيل بوتور … إلخ) بأنها هراء.

وفي الفصل الثاني «النظر إلى الوراء إلى الحاضر: الروايات التاريخية»، يتضمن العنوان — كما هو واضح من المفارقة الظاهرة فيه — أن روايات محفوظ التاريخية إنما هي إسقاط على الحاضر: عبث الأقدار، رادوبيس، كفاح طيبة. ويتحدث عن الشكل في هذه الروايات، ثم يردفها بـ «أمام العرش» و«العائش في الحقيقة» وإن كانتا تنتميان إلى فترة أحدث.

و«أمام العرش» — التي تحمل عنوانًا فرعيًّا هو «حوار مع رجال مصر من مينا حتى أنور السادات» — عرض لتاريخ مصر السياسي، يرجع إلى الوراء ٥٠٠٠ سنة، بدءًا بمينا من الأسرة الأولى موحِّد الوجهَين البحري والقبلي، وانتهاءً باغتيال السادات. و«العرش» هنا هو عرش أوزيريس، رب العالم الآخر الذي يمثل أمامه حكام مصر بحسناتهم وسيئاتهم كي يقضي في أمرهم. يقول مصطفى النحاس، مثلًا، لجمال عبد الناصر: «أغفلت الحرية وحقوق الإنسان، ولا أنكر أنك كنت أمانًا للفقراء، ولكنك كنت وبالًا على أهل الرأي والمثقفين، وهم طليعة أبناء الأمة، انهلَّت عليهم اعتقالًا وسجنًا وشنقًا وقتلًا حتى أذللت كرامتهم وأهنت إنسانيتهم ومحقت إيجابيتهم … ليتك تواضعت في طموحك، ليتك عكفت على إصلاح وطنك وفتح نوافذ التقدم له في شتى مجالات الحضارة، إن تنمية القرية المصرية أهم من تبنِّي ثورات العالم، إن تشجيع البحث العلمي أهمُّ من حملة اليمن، ومكافحة الأمية أهمُّ من مكافحة الإمبريالية العالمية، وا أسفاه! لقد ضيعت على الوطن فرصة لم تُتَح له من قبل!»

أما «العائش في الحقيقة» فهو إخناتون صاحب الثورة الروحية العظيمة، والرجل الذي اختلفت فيه الآراء بين مادح وقادح؛ فالكاهن الأكبر مثلًا يقول إنه «كان ضعيفًا لحدِّ الحقد على الأقوياء جميعًا من رجال وكهنة وآلهة. وقد اخترع إلهًا على مثاله في الضعف والأنوثة، تصوَّره أبًا وأمًّا في وقت واحد، وتصور له وظيفة وحيدة هي الحب … وغرق في

مستنقَع الحماقة معرضًا عن واجباته الملكية، حتى ضاعت الإمبراطورية وخربت مصر.» وإن كانت هذه الآراء تصطبغ — كما هو طبيعي — بمصالح المتكلم وموقعه من الصراع بين ديانة آمون القديم والمعبود الجديد آتون.

والفصل الثالث «أوجاع الميلاد الجديد: صراع الماضي والحاضر» يتناول خمس روايات، هي: خان الخليلي، القاهرة الجديدة، زقاق المدق، السراب، بداية ونهاية. والخيط المهيمِن على هذه الأعمال هو صراع القديم والجديد أو نظامَين من القيم؛ أحدهما يتمرغ في طمأنينة الموروث، والآخر ينجذب إلى التحديث الغربي بكل ما يحفُّ به من أخطار.

فرواية «خان الخليلي» تغطي عامًا من حياة أسرة قاهرية خلال الحرب العالمية الثانية من سبتمبر ١٩٤١ إلى أغسطس ١٩٤٢، وذلك أثناء غارات الألمان الجوية على مدينة القاهرة.

و«القاهرة الجديدة» محورها الاختيارات المعنوية على المستويَين الشخصي والاجتماعي. و«زقاق المدق» (١٩٤٧) ترتدُّ بنا إلى الأحياء الشعبية التي التقيناها في رواية «خان الخليلي». إن مصر ما زالت في قبضة الحرب العالمية الثانية، وإن تكن قد قطعت في طريق التقدم بضع خطوات. والأحداث — فيما يبدو — تدور في أواخر ١٩٤٤ أو أوائل ١٩٤٥. والحرب على أية حال تنتهي قبل انتهاء أحداث الرواية..

أما «السراب» (١٩٤٨) فتنقلنا من أحياء القاهرة القديمة إلى ضاحية المنيل جنوب غربي العاصمة، ومن فقراء زقاق المدق ننتقل إلى الطبقة المتوسطة والطبقات الموسرة، حيث أسرة غنية من أصل تركي. وبخلاف الحال في «خان الخليلي» و«زقاق المدق» لا نجد للحرب دورًا هنا، وإنما نحن في نقطة غير محدَّدة من عقد الثلاثينيات. وأهم من ذلك أن بؤرة الاهتمام تنتقل من المجتمع إلى الذات الفردية؛ فالواقع هنا نفساني أكثر منه ناتوراليًّا أو طبيعيًّا.

و«بداية ونهاية» (١٩٤٩) مسرحها القاهرة في منتصف الثلاثينيات وأحياء شبرا الفقيرة. وتنمُّ الرواية على عمق في الرؤية وسيطرة على التقنية لا عهد لمحفوظ بهما من قبل، مع رؤية مأسوية تؤكد دور القدر — ميتافيزيقيًّا واجتماعيًّا — في تقرير مصائر الأفراد.

فإذا كان الفصل الرابع «الزمن والإنسان: أربع حكايات مصرية» حدَّثنا رشيد العناني عن الثلاثية، وروايات: الباقي من الزمن ساعة، يوم قُتل الزعيم، قشتمر. عند

العناني أن بطل الثلاثية هو الزمن؛ تلك القوة المجهولة التي تحمل البشر على تيارها، والتي أجهدت عقولًا من طبقة زينون الإيلي وكانط وبرجسون وهيدجر (هذه الملحوظة الأخيرة من عندي). أما «الباقي من الزمن ساعة» فتسجل التاريخ السياسي لمصر في القرن العشرين منذ ثورة ١٩١٩ ضد الاحتلال البريطاني حتى اتفاقيات كامب دافيد وتوقيع معاهدة السلام مع إسرائيل في ١٩٧٩، ثم تتوقف الرواية قبل اغتيال السادات في ١٩٨١. وهذا الحادث الأخير هو محور رواية «يوم قُتل الزعيم»، وهي عملٌ متوسط الطول يقع في أقل من تسعين صفحة.

ورواية «قشتمر» عن تغيرات المجتمع المصري وأثرها في حيوات الأفراد عبر رقعة زمنية طويلة. وبدلًا من أن تتناول أجيالًا من أسرة واحدة، تحدِّث عن مجموعة من الأصدقاء يمثِّلون — فيما بينهم — قطاعًا من مجتمع المدينة. ويغلب على الرواية طابع النوسطالجيا أو الحنين إلى الماضي كما يبدو من فاتحتها:

«العباسية في شبابها المنطوي، واحة في قلب صحراء مترامية؛ في شرقيها تقوم السرايات كالقلاع، وفي غربيها تتجاور البيوت الصغيرة مزهوَّةً بجدتها وحدائقها الخلفية. تكتنفها من أكثر من ناحية حقولُ الخضر والنخيل والحناء وغابات التين الشوكي. يشملها هدوءٌ عذب وسكينةٌ سابغة لولا أزيز الترام الأبيض بين الحين والحين في مسيرته الدائبة ما بين مصر الجديدة والعتبة الخضراء. ويهبُّ عليها هواء الصحراء الجاف، فيستعير من الحقول أطيابها مثيرًا في الصدور حبها المكنون. ولكن عند الأصيل يطوف بشوارعها عازف الرباب المتسوِّل بجلباب على اللحم، حافيًا جاحظ العينين، يشدو بصوت أجشَّ لا يخلو من تأثير نافذ:

آمنت لك يا دهر
ورجعت خنتني.»

والفصل الخامس «الحلم المجهض: على الأرض كما في السماء» يتناول روايات: اللص والكلاب، السمان والخريف، الطريق، الشحاذ، ثرثرة فوق النيل، ميرامار، الحب تحت المطر، الكرنك، قلب الليل، عصر الحب، أفراح القبة. وفي أولى هذه الروايات «اللص والكلاب»، يُلحُّ محفوظ على عنصر العبثية في تصريف شئون الكون:

«تعب بلا فائدة؛ ذلك أنك قتلت شعبان حسين. من أنت يا شعبان؟ أنا لا أعرفك وأنت لا تعرفني. هل لك أطفال؟ هل تصوَّرت يومًا أن يقتلك إنسان لا تعرفه ولا يعرفك؟

هل تصوَّرت أن تُقتَل بلا سبب؟ أن تُقتَل لأن نبوية سليمان تزوجت من عليش سدرة؟ وأن تُقتل خطأً ولا يُقتل عليش أو نبوية أو رءوف صوابًا؟ وأنا القاتل لا أفهم شيئًا، ولا الشيخ علي الجنيدي نفسه يستطيع أن يفهم. أردت أن أحل جانبًا من اللغز فكشفت عن لغز أغمض.»

أما في باقي الروايات فيتناول محفوظ خيوط العلاقة بين الفرد والسلطة، والبحث عن الحرية والكرامة والأمن، والسعي الميتافيزيقي، والبحث عن معنى الحياة. وتدور هذه الخيوط في سياق وجودي-تاريخي كما في تأملات أنيس زكي (ثرثرة فوق النيل):

«هل اجتمع هؤلاء الأصدقاء — كما يجتمعون الليلة — بثياب مختلفة في العصر الروماني؟ وهل شهدوا حريق روما؟ ولماذا انفصل القمر عن الأرض جاذبًا وراءه الجبال؟ ومَن مِن رجال الثورة الفرنسية الذي قُتل في الحمام بيد امرأة جميلة؟ وما عدد الذين ماتوا من معاصريه بسبب الإمساك المزمن؟»

وكذلك المقتطف من تأملات الحكيم المصري القديم إيبو-ور وهو ينشد فرعون:

«إن ندماءك كذبوا عليك.
هذه سنوات حرب وبلاء.
ما هذا الذي حدث في مصر؟
إن النيل لا يزال يأتي بفيضانه.
إن من كان لا يمتلك أضحى الآن من الأثرياء.
يا ليتني رفعت صوتي في ذلك الوقت!
لديك الحكمة والبصيرة والعدالة،
ولكنك تترك الفساد ينهش البلاد.
انظر كيف تُمتهن أوامرك،
وهل لك أن تأمر حتى يأتيك من يحدثك بالحقيقة؟»

وتنتهي الرواية بقول أنيس زكي المسطول دائمًا، ولكن كلامه لا يخلو من حكمة:

«أصل المتاعب مهارة قرد تعلَّم كيف يسير على قدمين فحرَّر يديه، وهبط من جنة القرود فوق الأشجار إلى أرض الغابة، وقالوا له عد إلى الأشجار وإلا أطبقت عليك الوحوش، فقبض على غصن شجرة بيد وعلى حجر بيد، وتقدَّم في حذر وهو يمدُّ بصره إلى طريق لا نهاية له.»

وفي رواية «الكرنك» يتأمل الراوي المتقدم في السن قائلًا:

«عجبت لحال وطني، إنه رغم انحرافه يتضخم ويتعظم ويتعملق، يملك القوة والنفوذ، يصنع الأشياء من الإبرة حتى الصاروخ، يبشِّر باتجاه إنساني عظيم، ولكن ما بالُ الإنسان فيه قد تضاءل وتهافت حتى صار في تفاهة بعوضة؟! ما باله يمضي بلا حقوق ولا كرامة ولا حماية؟!»

ويتساءل قبل ذلك بصفحات قليلة:

«ألا يستحق إنشاء دولتنا العلمية الاشتراكية الصناعية التي تملك أكبر قوة في الشرق الأوسط؟ ألا تستحق أن نتحمل في سبيلها تلك الآلام؟»

وهي تساؤلات لا تجد إجابة، أو الأدق أنها تحتمل أكثر من جواب؛ فالفن — كما هو معروف — طرح أسئلة أكثر منه تقديم إجابات.

ومع الفصل السادس «شذرات الزمن: روايات الأخبار»[٣] ينقلنا رشيد العناني إلى روايات: المرايا، حكايات حارتنا، حديث الصباح والمساء، صباح الورد، أولاد حارتنا، ملحمة الحرافيش، ليالي ألف ليلة، رحلة ابن فطومة.

ويرصد الناقد عددًا من الظواهر الفكرية والفنية في هذه الأعمال؛ فهناك مثلًا النثر الموجز المحكم الذي يعكس شلل الإرادة الإنسانية إزاء لغز القدر، كما في وصف الراوي لموت جعفر خليل:

«غادر مسكنه في الثامنة مساءً، فزلَّت قدمه فوق قشرة موز، ففقد توازنه وسقط، فارتطم رأسه بحافة الطوار، وسرعان ما فاضت روحه في ثوانٍ معدودات أمام باب العمارة» (المرايا).

[٣] روايات الأخبار ترجمة لعبارة episodic novels، يقول الدكتور رشاد رشدي في كتابه العمدة «فن القصة القصيرة» (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، أكتوبر ١٩٧٠، ص١٩٣): «قصص الأخبار هي الترجمة التي أعتقد أنها تناسب episodic، وهي القصص التي وصفها أرسطو بأنها تعتمد على عامل المصادفة؛ وبذلك تتكون من عدة حكايات أو أخبار ليس بينها رابط آخر.»

وهناك جو التكية والدروشة وأناشيد الصوفية:

«درويش ولكنه ليس كالدراويش الذين رأيت من قبل، طاعن في الكِبَر، مديد في الطول، وجهه بُحيرة من نور مُشع، عباءته خضراء، وعمامته الطويلة بيضاء، وفخامته فوق كل تصور وخيال. ومن شدة حملقتي فيه أثمل بنوره فيملأ منظره الكون، وخاطر طيب يقول لي إنه صاحب المكان وولي الأمر» (حكايات حارتنا).

وهناك ابتعاث الماضي الذي كاد يطويه النسيان:

«رحنا نتذكر ونتذكر ونقلب صفحات الماضي البعيد والقريب. جُلْنا معًا في جنبات عالم حافل بالأموات. ألَا ما أكثر الراحلين! كأن الوجوه لم تشرق بالسناء والسنا في ظلمات الوجود، وكأن الثغور لم ترقص بالضحك» (صباح الورد).

ثم يعود الكاتب إلى التكية وما يحيط بها من أشجار وعصافير وعشب أخضر ودراويش منشدين في ملحمة «الحرافيش»:

«البوابة تناديه، تهمس في قلبه أنِ اطرق، استأذن، ادخل، فز بالنعيم والهدوء والطرب، تحول إلى ثمرة توت، امتلئ بالرحيق العذب، انفث الحرير، وسوف تقطفك أيدٍ طاهرة في فرح وحبور.»

بيد أنه — عاشور الناجي — حين ينادي الدراويش لا يتلقى جوابًا:

«إنهم يتوارون، لا يرون، حتى العصافير ترمقه بحذر. يجهلون لغته ويجهل لغتهم. الجدول كف عن الجريان. الأعشاب توقفت عن الرقص. لا شيء في حاجة إلى خِدماته.»

والفصل السابع «قضايا الشكل: دراسة حالة «حضرة المحترم»» دراسة متأنية لهذه الرواية من حيث الحبكة، ووجهة النظر، والخيوط والتقديم، ورسم الشخصيات، واللغة المستخدَمة.

ويقول رشيد العناني إن حبكة الرواية بسيطة؛ فهي تدور حول شخصية واحدة نرى كل شيء من خلال عينيها، وعلى محورها تدور الأحداث. وكل الشخصيات الأخرى مهمة بقدر ما تدخل حياة عثمان بيومي، على سبيل التوازي أو التضاد أو التقاطع. إن محفوظًا لا يحدِّثنا عما يدور في عقل بطله، وإنما يقدِّم الأفكار الفعلية للشخصية:

«راح يلوم نفسه؛ كيف فاته أن يرى بكل عناية حجرة صاحب السعادة المدير العام؟ كيف فاته أن يملأ عينيه من وجهه وشخصه؟ كيف لم يحاول أن يقف على سر السحر الذي يخضع به الجميع فيجعلهم طوع إشارة منه؟ هذه هي القوة المعبودة، وهي الجمال أيضًا، هي سر من أسرار الكون. على الأرض تُطرح أسرارٌ إلهية لا حصر لها لمن له عين وبصيرة. إن الزمن قصير بين الاستقبال والتوديع، ولكنه لا نهائي أيضًا. الويل للذي ينسى هذه الحقيقة!»

ويُراوِح محفوظ بين الخطاب السردي وتداعي الأفكار الطليق متنقِّلًا بذلك بين الواقع والخيال، الجليل والمبتذَل، الشعر والنثر، الدال والمفرغ من الدلالة، كما في هذا الوصف للقاء عارض بين عثمان وسيدة؛ حبيبة شبابه التي هجرها من أجل طموحه الوظيفي:

«صادفها صباح الجمعة في الخيمية بصحبة أمها. تلاقت عيناهما لحظةً ثم حولتهما عنه في غير مبالاة. لم تلتفت وراءها. تجلَّى له معنًى من معاني الموت، كما خرج أبوه من الجنة بإرادته، وكما يخوض العذاب بشموخ وكبرياء.»

ويُبرز رشيد العناني استخدام محفوظ للغةٍ ذات إيحاءات دينية، وذلك لإلقاء ضوء ساخر على مطامح بطله الدنيوية. ويستخدم عناقيد من الصور بعينها في هذا المجال (النار، النور ... إلخ) لها جذورها في التراث الصوفي:

«إني أشتعل يا ربي.
النار ترعى روحه من جذورها حتى هامتها المحلِّقة في الأحلام. وقد تراءت له الدنيا من خلال نظرة ملهمة واحدة كمجموعة من نور باهر، فاحتواها بقلبه وشد عليها بجنون. كان دائمًا يحلم ويرغب ويريد، ولكنه في هذه المرة اشتعل، وعلى ضوء النار المقدسة لمح معنى الحياة.»

والفصل الثامن والأخير «صور الله والموت والمجتمع: القصص القصير والمسرحيات» يتناول بدايات القصة القصيرة عند محفوظ (مجموعة «همس الجنون»)، والبداية الثانية حين عاد إليها بعد انقطاع طويل (مجموعة «دنيا الله»)، وفراره إلى العبث والمُحال، ومسرحياته، وحوارياته، وارتداده عن الاتجاه العبثي. ويصل بنا الناقد إلى مجموعة محفوظ الأخيرة «الفجر الكاذب»، حيث يُفرِد بالذكر أقصوصةَ «نصف يوم» التي تستعرض، في أربع صفحات لا غير، حياةً كاملة منذ كان الراوي طفلًا يقضي يومه الأول في المدرسة، إلى أن غدا عجوزًا عاجزًا عن عبور شارع مزدحم.

تلي هذه الفصولَ الثمانية الملاحقُ المألوفة في الأعمال الأكاديمية: هوامش، ثم قائمة بأعمال محفوظ وتواريخها، وببليوجرافيا. ويضع القارئ — الأجنبي بخاصة — الكتاب وقد ألمَّ بصورة شاملة لأعمال محفوظ منذ ترجمته لكتاب جيمز بيكي «مصر القديمة» إلى يومنا هذا. لقد أدَّى رشيد العناني عمله بكفاءة وضمير حي. إنه ينتمي إلى ذلك الموروث الجليل من الأساتذة المصريين الذين تخصَّصوا في الأدب الإنجليزي ثم انتقلوا منه إلى دراسات الأدب المقارن: محمود المنزلاوي، محمد مصطفى بدوي، فاروق عبد الوهاب (وأيضًا: صبري حافظ، وإن لم يكن متخصصًا في الأدب الإنجليزي).

ينمُّ الكتاب عن مقدرةٍ تنظيمية عالية، واستقلال في الرأي (انظر مثلًا نقضه لدعوى نجيب محفوظ أنه لم يتأثر بالمدرسة الناتورالية، ص١٩)، وحس نقدي لا يعرف المجاملة (انظر ملاحظاته القاسية عن «همس الجنون» و«عصر الحب» و«أفراح القبة»). هذا ناقدٌ يزنُ كلماته، ولا يعرف التزيد والحشو والإطناب الذي يعيب كتابات إبراهيم فتحي وعبد الرحمن أبو عوف وغيرهما من نقاد محفوظ.

هل لي، رغم ذلك، أن أصحِّح خطأً شائعًا؟ يقول رشيد العناني في ص٦٧ — متابعًا في ذلك الرأيَ السائد — إن حسنين ينتحر في ختام رواية «بداية ونهاية» بعد أن أرغم أخته نفيسة على الانتحار. ألا فليشهد القاصي والداني أن حسنين — كما قال لي الأستاذ نفسه ذات مرة، وهو أمامكم فاسألوه — قد انتحر انتحارًا معنويًّا وليس بدنيًّا. وقد قال لي نجيب يومها: إنه أجبن من أن ينتحر، فضلًا عن أنه ضابط يعرف السباحة؛ ومن ثَم فما كان، لو أراد الانتحار، ليرمي نفسه في النيل. وقد تبدو هذه نقطة صغيرة، ولكنها في الواقع تغير من مفهومنا للرواية بأكملها، فضلًا عما تتضمنه من إساءة فهم لحقيقة شخصية حسنين.

في الكتاب هفوةٌ صغيرة؛[٤] في ص٢٣١ يقول رشيد العناني إن سلسلة «بنجوين» المعروفة تصدر في لندن. والصواب أنها تصدر في هارموندزورث، ميدل سكس، وليس في لندن، وإن كان لها مكتب هناك.

مجلة إبداع، مارس ١٩٩٤

[٤] ما دُمنا بصدد تصويب الأخطاء فلأصوِّب خطأً في كتاب آخر، باللغة الإنجليزية، عن محفوظ «نجيب محفوظ: نوبل ١٩٨٦، منظورات مصرية، مجموعة مقالات نقدية»، تحرير د. محمد محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩. تترجم الدكتورة هدى الصدة المقابلة التي أجراها فؤاد دوارة مع محفوظ، بمناسبة بلوغه الخمسين، في مجلة «الكاتب» (١٩٦١). وتتحدث المترجمة (ص١٦) عن «رواية» ستيوارت جلبرت المسماة «يوليسيز»، والصواب أنها دراسة نقدية لرواية جويس، وليست رواية. وترسم الدكتورة الصدة الاسم الأول للمؤلف على أنه Stewart، وهو خطأ صوابُه Stuart.

رسائل جامعية (بالإنجليزية)

على امتداد السنوات نوقشت بأقسام اللغة الإنجليزية وآدابها بكليات الآداب بالجامعات المصرية عدة رسائل للماجستير أو الدكتوراه عن نجيب محفوظ.

من أولى هذه الرسائل رسالة دكتوراه لنيفين غراب، أشرفت عليها د. أنجيل بطرس سمعان، وموضوعها أثر ثلاثة روائيين إنجليز محدثين — جون جولزورذي ود. هـ. لورنس وجيمز جويس — في محفوظ.

وخلال عام ١٩٩٧ نوقشت في قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب، جامعة عين شمس، رسالة ماجستير (كان لي حظ المشاركة في مناقشتها) مقدمة من غادة القوصي، تحت إشراف د. رضوى عاشور، عنوانها «الإسكندرية وأشكال الزمان/المكان: دراسة لجوستين وميرامار وترابها زعفران».

وتقوم هذه الرسالة على مفهوم الناقد باختين لـ «الزمان/المكان» كما عرضه في مقالته المسمَّاة «أشكال الزمن والزمان/المكان في الرواية» (١٩٣٧–١٩٣٨) مع تطبيق هذا المفهوم على ثلاثة نصوص هي «جوستين» أولى حلقات «رباعية الإسكندرية» للورنس دريل، و«ميرامار» لنجيب محفوظ، و«ترابها زعفران» لإدوار الخراط. والنصَّان الأخيران لهما ترجمات إنجليزية.

وقد وُفِّقت الباحثة في اختيار هذا المفهوم الذي يمزج بين مقولتَي الزمان/المكان في وحدةٍ واحدة، على نحو ما فعل أينشتاين في نظريته عن النسبية؛ ذلك أنه مفهوم مُثمِر قابل للتطبيق على عدد من الأعمال الأدبية، خاصةً الحداثي منها، وقد أنتج نتائج طيبة عند تطبيقه على النصوص الثلاثة قيد البحث هنا.

وقسَّمت الباحثة رسالتها إلى تصدير وأربعة فصول وخاتمة وببليوجرافيا مع ملخَّصات وببليوجرافيا مع ملخَّصات للبحث بالإنجليزية والعربية.

ففي الفصل الأول «الإسكندرية في أدب القرن العشرين» عرضت صورة هذه المدينة الكوزمبوليتانية في أعمال الشاعر اليوناني **كافافي** وروائيَّين إنجليزيَّين هما إ. م. فورستر ود. ج. إنرايت مركزةً على الإسكندرية باعتبارها متصلًا مكانيًّا/زمانيًّا.

وفي الفصل الثاني «أشكال الزمن والزمان/المكان في الرواية» قدمت مفهوم باختين الذي طرحه من خلال عدة نصوص أدبية تمتد من قصص البطولة والمغامرة عند الإغريق إلى روايات رابليه.

والفصل الثالث «الإسكندرية: وظائف سردية» تطبق الباحثة فيه المفهوم السابق ذكره على مدينة الإسكندرية عند دريل ومحفوظ والخراط.

أما الفصل الرابع والأخير «الزمان/المكان: النص والسياق» فتعرض فيه الباحثة السياق السياسي والاجتماعي والخلفية الحضارية التي تشكل مهادًا للنصوص الثلاثة. وتجمُل الفروق بينها فيما يلي: تنحو صورة الإسكندرية كما يقدمها دريل منحًى استشراقيًّا يهتمُّ بالغريب والعجائبي، ويقدِّم الفانتازي والسخري الشائه (الجروتسك). لدى نجيب محفوظ نرى انعكاس ثورة ٢٣ يوليو ١٩٠٢ على حياة الشخصيات ونظرتها إلى الأمور. أما لدى الخراط فنجد الإسكندرية أكبر من مجرد مكان أو خلفية للأحداث. إنها حالة روحية وثيقة الصلات بخبرات المؤلفة الذي يضمنها قسمًا من خبراته الذاتية إلى جانب عناصر الحلم والكابوس والشطح الفانتازي وأعمق المخاوف والرغبات والذكريات.

وفي الخاتمة توضِّح الباحثة أوجُه الشبه والاختلاف بين النصوص الثلاثة المدروسة، مع تقويم عام لمدى نجاح كل كاتب في توصيل رؤيته للإسكندرية باعتبارها زمانًا/مكانًا ونقطة لقاء طبقات متتالية من الخبرة التاريخية.

وعندي أن الباحثة قد وُفِّقت في تحليلها للنصوص المختارة، ودلَّت على فهمٍ صائب لمفهوم باختين وقدرة على تطبيقه على نصوص مختلفة لغةً وزمنًا وحضارةً وتوجهًا. واقتصرت في الببليوجرافيا على الأعمال التي رجعت إليها فعلًا، وهو اتجاه محمود؛ إذ لا غِنى في إيراد قوائم كبيرة بما لم يستفِد منه الباحث. ويعيب الرسالةَ رغم ذلك عددٌ من الأخطاء المطبعية واللغوية والهجائية، وإن كانت على الجملة مكتوبةً بأسلوب إنجليزي جيد يفي بمتطلبات البحث الأكاديمي.

والرسالة مجهودٌ متميز وإضافة مؤكدة إلى البحث العلمي في منطقة من الدرس تستحق أن يتعمق فيها رأسيًّا وأفقيًّا. وقد منحتها اللجنة الممتحِنة درجة الماجستير في اللغة الإنجليزية وآدابها بتقدير ممتاز.

كذلك نوقشت بكلية الآداب بجامعة القاهرة في مساء الأحد ٢٦ يوليو ١٩٩٨ رسالة الدكتوراه المقدمة من الباحثة ماجي نبيل نصيف، وموضوعها «نجيب محفوظ من منظور النقد الإنجليزي»، وذلك في قسم اللغة الإنجليزية وآدابها، وتكوَّنت لجنة المناقشة من الدكاترة محمد عناني (مشرفًا) ومحمد شبل الكومي وماهر شفيق فريد.

وتتناول هذه الرسالة موضوعًا هامًّا هو موقف النقد المكتوب بالإنجليزية — سواء كان كاتبوه بريطانيين أو أمريكيين أو مصريين أو عربًا أو إسرائيليين — من أعمال نجيب محفوظ عبر السنين. ولا شك أن فوز محفوظ بجائزة نوبل في ١٩٨٨ كان نقطةَ تحوُّل في مسار الاهتمام النقدي بعمله؛ إذ انتقل من مرحلة الكاتب الذي لا يعرفه سوى قلة من المستشرقين والمتخصصين في الدراسات العربية إلى مرحلة الكاتب المقروء على نطاق واسع نسبيًّا، والذي حظِيَ بدراسات من أدباء غربيين ونقاد وباحثين لا يعرفون العربية، وإنما قرءوه مترجمًا إلى لغاتهم الأوروبية.

وتتكون الرسالة من مقدمة فسبعة فصول، هي: نجيب محفوظ: عالمه وأيديولوجيته ومنجزاته – المرحلة التاريخية – الروايات القاهرية – الواقعية الاجتماعية في الثلاثية – مرحلة القصة الرمزية (الألجورية) – روايات ما بعد الثورة – مرحلة التجريب؛ وخاتمة، ثم ملحقَين؛ أحدهما مقابلة مع محفوظ أجرتها الباحثة بالعربية في ١٩٩٨/٦/٦، ثم ترجمتها إلى الإنجليزية، والثاني خطاب محفوظ في ستوكهولم عند الاحتفال بتسلم جائزة نوبل مع ترجمة إنجليزية لها بقلم محمد سلماوي. وتنتهي الرسالة بقائمة وافية بأهم ما كُتب عن محفوظ وقائمة برواياته ومجاميعه القصصية ومسرحياته المترجَمة إلى الإنجليزية حتى النصف الأول من عام ١٩٩٨.

وقد يختلف المرء مع الباحثة في المنهج الذي اختارته؛ فقد كنت أوثر شخصيًّا لو أنها اختارت أن تدرس الاتجاهات المختلفة في نقد محفوظ: الاتجاه السوسيولوجي مثلًا، أو السياسي، أو الديني، أو الجمالي، بدلًا من القسمة التقليدية لأعماله إلى روايات فرعونية وروايات واقعية وروايات تجريبية، تستخدم تيار الشعور والمونولوج الباطني، وتستعين ببعض تقنيات السيريالية ومسرح العبث. ولكن لا شك أن من حق الباحث أن يختار المنهج الذي يجده أقدر على الوفاء بمتطلبات بحثه؛ وعلى الناقد أن يلاقي الباحث على الأرض التي اختارها هذا الأخير لنفسه لا أن يفرض عليه أرضًا ذات طابع مُغايِر.

وفي نطاق المنهج الذي اختارته الباحثة يمكن القول إنها أدت مهمتها بكفاءة، وانتهت إلى عدد من النتائج القيمة؛ فقد وجهت النظر مثلًا إلى أن التفسيرات السياسية والاجتماعية والدينية لأعمال محفوظ — وإن تكن تفسيرات مشروعة لها ما يُبررها — لا ينبغي أن

تكون هي الهمَّ الأول للناقد — دع عنك أن تكون همه الأوحد — وإنما يجب تناوُل أعمال محفوظ باعتبارها، في المحل الأول، إبداعات تخيلية ينبغي الحكم عليها بمقاييس العمل الفني لا بمقاييس الأيديولوجيا.

وأبدت الباحثة استقلالًا في الرأي ومبادرةً فكرية شجاعة في نقدها كتابات حاييم جوردون ود. ج. إنرايت عن محفوظ، حيث وجدت في هذه الكتابات تحيزات — لأسباب مختلفة — ضد الشخصية المصرية ذاتها، ومقولات مغلوطة عن العقلية الشرقية وإيمانها بالقضاء والقدر وما إلى ذلك.

كذلك أثبتت الباحثة أن المقابلة بين أعمال محفوظ الأخيرة — حيث الشخصيات تفتقر إلى الاستدارة المكتملة، وحيث الخيوط السياسية والإشارات إلى أحداث جارية أشد بروزًا مما ينبغي — أدنى مستوًى من أعماله الأسبق؛ رواياته الواقعية التي تبلغ أعلى نقطة لها في الثلاثية، ثم رمزية «أولاد حارتنا»، وامتزاج الواقعية والرمزية الصوفية في «الحرافيش» — إذ تتميز هذه الأعمال باكتمال رسم الشخصيات والتعبير الصادق عن الطابع المحلي والشخصية المصرية فضلًا عن اهتمام رواياته القصيرة — «اللص والكلاب» و«الطريق» و«الشحاذ» وغيرها — بقضايا ذات طابع إنساني عالمي، كالحيرة الوجودية والبحث عن معنًى للحياة والسعي وراء قيم العدل والحرية، والاشتراكية والتصوف باعتبارهما سبيلين إلى الخلاص الفردي والجماعي.

والببليوجرافيا التي تصل بها الباحثة إلى عام ١٩٩٨ إضافة إيجابية إلى حقل الدراسات المحفوظية، وهي تشهد بما بذلته الباحثة من جهد في تتبع الكتابات والترجمات المختلفة في اللغة الإنجليزية.

وتشوب الرسالةَ بعضُ أخطاء في الهجاء أو النسخ أو استخدام علامات الترقيم نتيجةً لعدم مراجعة تجارب الطبع بالدقة الكافية، كما أني لا أُقرُّ الباحثة على استخدامها العامية في المقابلة التي أجرتها مع محفوظ؛ فالفصحى هي لغة الفكر، وأين نجد الفكر إن لم يكن في أطروحة جامعية هي — بحكم تعريف رسالة الدكتوراه — تطمح إلى أن تكون إضافة — كمية ونوعية — إلى رصيد المعرفة الإنسانية؟

وبعد مناقشة علمية دامت لأكثر من ساعتين قررت اللجنة الممتحِنة، بالإجماع، منح الباحثة ماجي نبيل نصيف درجة الدكتوراة في اللغة الإنجليزية وآدابها مع مرتبة الشرف الثانية.

وفي صباح السبت ٣١ أبريل ١٩٩٩ نوقشت بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب، جامعة القاهرة، رسالة الماجستير المقدمة من الباحثة علياء توفيق الجندي في موضوع

الترجمات الإنجليزية لروايتَي نجيب محفوظ: «الشحاذ والطريق: دراسة أسلوبية مقارنة». وكانت لجنة المناقشة مكوَّنة من الدكاترة عبد القادر القط ومحمد عناني (مشرفًا) وماهر شفيق فريد.

وتندرج هذه الرسالة في باب الأدب المقارن وفن (أو علم) الترجمة؛ إذ تدرس الترجمة الإنجليزية لعملين من أعمال محفوظ متوسطة الطول: الشحاذ (من ترجمة كريستين وكرهنري وناريمان الوراقي) والطريق (وقد ترجمها تحت عنوان «البحث» محمد إسلام بمراجعة د. مجدي وهبة).

وتقع الرسالة في مقدمة وثلاثة فصول هي: (١) «التمثيل القصصي: المحاكاة أو الحديث من خلال شخصية، والحديث المباشر أو صوت الراوي». (٢) «الحوار: تنوعات اللغة». (٣) «الحوار: استراتيجيات الانخراط» تعقبها خاتمة وببليوجرافيا.

ففي المقدمة تذكر الباحثة أسباب اختيارها لهذا الموضوع، خاصةً وقد أحرز نجيب محفوظ شهرةً عالمية بحصوله على جائزة نوبل للأدب، وكان — كما ذكرت لجنة الجائزة في تقريرها — أستاذ فن قصصي عربي ينطبق على البشرية جمعاء؛ فخيوطه عالمية ذات متضمنات اجتماعية وسياسية وتاريخية وفلسفية.

وقد استخدمت الباحثة ثلاثة مصطلحات تتردد عبر الرسالة: صوت الشخصية، وصوت الراوي، واندماج الصوتين أحيانًا. وعُنيت بدراسة المستويات الثلاثة للنص؛ الألفاظ والدلالة والتراكيب.

ففي الفصل الأول فحصت التمثيل اللغوي لتقنيات السرد في روايتَي محفوظ، مع الإشارة إلى مفهوم الرواية «المتعددة الأصوات» عند الناقد الروسي باختين.

وفي الفصل الثاني كان منطلقها الحقيقة الماثلة في أن اختيار اللغة الملائمة للترجمة من أهم المشكلات التي تواجه المترجم. ورغم أن الحوار في روايتَي محفوظ مكتوب بالعربية الفصحى المعاصرة، فإن أنفاسًا من التراكيب العامة ومفرداتها ترفُّ عليه. وتورد نماذج من حوار محفوظ مع ترجمتها معلِّقةً وناقدةً.

وفي الفصل الثالث تعالج، من خلال تحليل للنصوص الأصلية والمترجَمة، بعضًا من الملامح الأسلوبية لحوار محفوظ، كالحذف والتَّكرار والتوازي واستخدام المجاز.

وفي الخاتمة تصف الباحثة دراستها بأنها تندرج في باب «الدراسات الوصفية لفن الترجمة»، تلك التي تُعنى بنتاج الترجمة أكثر مما تُعنى بمراحلها، والنتاج هو الاختيارات أو القرارات التي يتخذها المترجم في ضوء تفسيره للنص؛ مما يتضمن علاقةً وثيقة بين

دراسات الترجمة وعلم الأسلوب. ويحقِّق محفوظ تأثيراته الفنية من خلال تداخل الصور والرمزية ومعجم الألفاظ الموحي. وتنتهي الباحثة إلى أن ترجمة «الشحاذ» أفضل قليلًا من ترجمة «الطريق».

ومنهج الرسالة يجمع بين التوجه نحو النص المصدر (اللغة المنقول منها) والنص الهدف (اللغة المنقول إليها)، مصدرًا الأحكام على اختيارات المترجِم في ضوء أمانته مع النص الأصلي من ناحية، وأثره في القارئ المستهدَف (بفتح الدال) من ناحية أخرى.

الرسالة إذَن دراسةٌ مقارنة لبعض الأوجه الأدبية لعملين محفوظيين من خلال تحليل أسلوبي للنصوص العربية وترجماتها الإنجليزية. وقد دلَّت الباحثة فيها على حساسية لغوية ودقة في الفهم والقراءة والانتهاء إلى نتائج مدعمة بالأسانيد. وحقًّا إن «الشحاذ» و«الطريق» — في رأي كاتب هذه السطور — لا تمثلان نجيب محفوظ في أحسن أحواله؛ فإن في بنائهما شروخًا، وهما لا تخلوان من آثار عجلة في الإنشاء لعل لها صلة بنشرهما منجَّمتَين في صحيفة يومية. ولكن الإنصاف يقضي بأن نذكُر أن معيار الباحثة لم يكن مدى الجودة الفنية للنص — لا شك أن «اللص والكلاب» أفضل كثيرًا من العملين اللذين اختارتهما، وهي مثلهما قصةٌ متوسطة الطول «**نوفيلا**» — وإنما هي صاحبة منهج قابل للتطبيق على أي نص قصصي بصرف النظر عن مدى جودته الفنية؛ ومن ثَم أكتفي بتسجيل هذه الملاحظة دون أن أُضمِر بها أي إدانة لاختيار الباحثة.

وقارئ الرسالة يحدوه الأمل أن تعكف الباحثة — بعد أن أثبتت جدارتها بذلك — على نقل أحد أعمال محفوظ — التي لم تُترجم بعد — إلى الإنجليزية مستفيدةً من خبرات من سبقوها، ومن اطلاعها الطيب على نظريات الترجمة ومباحثها؛ وبذلك تنتقل من مرحلة التنظير إلى مرحلة التطبيق، وتزيد قارئ الإنجليزية علمًا بفكر محفوظ وإبداعه. ومن أعمال محفوظ الحديثة التي تنتظر النقل إلى الإنجليزية، وكلها قصص متوسط الطول: رأيت فيما يرى النائم، صباح الورد، الباقي من الزمن ساعة، حديث الصباح والمساء.

والرسالة عملٌ أكاديمي جادٌّ يمتاز بالأمانة العلمية واتساق الأفكار وصحة اللغة وسلامتها، مع ببليوجرافيا حديثة تصل بعض مراجعها إلى عام ١٩٩٨.

وقد قررت اللجنة الممتحِنة منح الباحثة علياء توفيق الجندي درجة الماجستير في اللغة الإنجليزية وآدابها بتقدير ممتاز.

في فكر نجيب محفوظ وفنه

ماهر شفيق فريد

اللص والكلاب

إذا كانت الرواية العربية قد تطوَّرت في العقود الأخيرة من القرن العشرين تطورًا جذريًّا يتخذ أدباؤنا فيه موقفًا اجتماعيًّا واضحًا معبِّرين عنه في أشكال فنية ناضجة، فإن نجيب محفوظ أبرز رواد هذا الاتجاه. لقد أدرك منذ شروعه في الكتابة أن الفن في كل صوره التزام، وإن كان الوقت ذاته جوهرًا لا يجوز التضحية بقيمته الجمالية في سبيل هدف أو مبدأ.[١] ومراحل تطوره الأدبي تعكس في وضوح أنه يزاوج بين الفن الجميل والهدف النبيل مزاوجةً عادلة. فكما أن الإيمان بالفن مرحلةٌ ثابتة في خط تطوره الأدبي، فإن الأفكار الاجتماعية لا تفتأ تنمو في كتاباته نموًّا عضويًّا، وتكتسب قيمًا جديدة على الدوام، وتفيد من أحدث التطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي يجتازها عالمنا. لقد بدأت أفكاره المتطورة بالفكرة الوطنية في الفترة التي شغلت فيها الأذهان القضية المصرية؛ ومن ثَم رأيناه يعالج مشاكل الحاضر من خلال أحداث الماضي في أعماله «عبث الأقدار» ١٩٣٩، «رادوبيس» ١٩٤٣، «كفاح طيبة» ١٩٤٤. ورأيناه يعبِّر عما كان يلقاه المصريون من اضطهاد سياسي واجتماعي واقتصادي في أعماله «القاهرة الجديدة» ١٩٤٥، «خان الخليلي» ١٩٤٦، «زقاق المدق» ١٩٤٧، «السراب» ١٩٤٨، «بداية ونهاية» ١٩٤٩. ورأيناه في ثلاثيته (بين القصرين – قصر الشوق – السكرية) يُبلور حياة المجتمع المصري كله منذ تولية السلطان فؤاد عام ١٩١٧ حتى انتهاء الحرب العالمية الثانية ١٩٤٩.[٢] ورأيناه

---

[١] برنامج مع الأدباء «حلقة مع الأديب نجيب محفوظ: قدَّمها فاروق شوشة»، وقد نُشرت في مجلة «الآداب» (بيروت).

[٢] اعترافات نجيب محفوظ — بقلم يوسف الشاروني — مجلة صباح الخير.

يحارب استغلال الأقوياء للضعفاء في «أولاد حارتنا» ١٩٥٩، ثم رأينا أفكاره تصل إلى غايتها الطبيعية في قصته «اللص والكلاب» ١٩٦١؛ فهي تكاد أن تكون دعوة جهيرة في شكل فني إلى الاشتراكية.

والحق أننا نتجاوز في القول كثيرًا لو اعتبرنا هذه القصة بداية التيار الاشتراكي في أعمال نجيب محفوظ؛[٣] فإن الفكرة الاشتراكية لازَمته في أعماله الفنية منذ عام ١٩٣٨، وعاشت في وجدانه وعقله وضميره قبل التعبير عنها فترةً من الزمن دون شك. ولربما كان اتجاهه إلى الاشتراكية ناتجًا عن أمور ثلاثة، هي اطلاعه على آلام المجتمع المصري الناشئة عن سوء توزيع الثروة، وتتلمذه لسلامة موسى مدةً طويلة، وإدراكه أن الاشتراكية هي النهاية الحتمية لكل تقدُّم فكري وخلقي واجتماعي في عالم اليوم.

«اللص والكلاب» قصةٌ متوسطة الحجم من النوع الذي يُسمونه nouvelle في الفرنسية، وهذا النوع ليس فيه تعقيد خيوط العمل الروائي واتساعه، وليس هو اللقطة السريعة التي تميز القصة القصيرة ولكنه مزيج منهما.[٤] ولما كان الموضوع يُملي شكله الفني، فإن دوران القصة حول بطل واحد يمضي الآخرون في فلكه دفع المؤلف إلى التزام التركيز في الأفكار والدقة في التعبير والقصد في الوصف. وهكذا نرى أن في هذه القصة لصًّا يلعب دور البطولة، وكلابًا يوجدون عنصر الصراع معه. فإذا كان اللص ضحية للقسوة والخيانة والغدر، فإن الكلاب يمثِّلون في القصة جناية المجتمع وعطش الاستغلال وبشاعة الخيانة.

وقد آثر نجيب محفوظ أن يركب في هذه القصة مركبًا وعرًا، فأدارها كلها على طريقة المونولوج الداخلي، وأجرى الأحداث من خلال وجدان اللص وحده. ولا يخفى ما في هذه الطريقة من مخاطر، أقلُّها أن يستحيل النهر الجاري مستنقَعًا عديم الشكل،[٥] أو أن يدفع المؤلف دفعًا إلى السذاجة، أو أن يجري على لسان بطله أقواله هو؛ نجا نجيب محفوظ من هذه المخاطر جميعًا لأنه أكثر روائيِّينا صدقًا مع نفسه واطلاعًا على أصول فنه، وأخرج لنا عملًا فنيًّا ممتازًا يستمد امتيازه من سمو الأفكار التي يدعو إليها، ومن

---

[٣] طريق الفن إلى الاشتراكية — بقلم أحمد عباس صالح — جريدة الجمهورية.

[٤] كثير من الأعمال الفنية الكبيرة كُتبت في هذا القالب، مثل: العجوز والبحر لهمنجواي، والحب الأول لتورجنيف، والدب لفوكنر … إلخ.

[٥] خطوات في النقد — تأليف يحيى حقي — ص٢٨٣.

انسياب تيار المونولوج الداخلي في سلاسةٍ منقطِعة النظير، ومن واقعية الحوار الذي يدور بين الشخوص، ومن التوازن القائم في القصة بين الأحداث الخارجية واللحظات النفسية، ومن قدرة أجزاء السرد الموجزة على تبصيرنا باللحظات التراجيدية الحاسمة.

اللص في هذه القصة هو سعيد مهران؛ خرج من السجن بعد أن أمضى فيه أعوامًا أربعة. ويصف نجيب محفوظ لحظةَ خروجه من السجن في هذه العبارات الموجزة الباهرة القاطعة:

«مرةً أخرى يتنفس نسمة الحرية، ولكن في الجو غبارًا خانقًا وحرًّا لا يطاق. وفي انتظاره وجد بدلته الزرقاء وحذاءه المطَّاط، وسواهما لم يجد في انتظاره أحدًا. ها هي الدنيا تعود، وها هو باب السجن الأصم يبتعد مُنطويًا على الأسرار البائسة. هذه الطرقات المثقلة بالشمس وهذه السيارات المجنونة والعابرون والجالسون والبيوت والدكاكين، ولا شفة تفترُّ عن ابتسامة. وهو واحدٌ خسر الكثير، حتى الأعوام الغالية خسر منها أربعة غدرًا، وسيقف عما قريبٍ أمام الجميع مُتحديًا؛ آنَ للغضب أن ينفجر وأن يحرق، وللخونة أن ييئسوا حتى الموت، وللخيانة أن تكفر عن سحنتها الشائهة.»

ومن هذا المطلع ينقلنا نجيب محفوظ إلى الحركة التالية في القصة، ويضعنا أمام موقف درامي من الطراز الأول؛ فإن السطور تدل على وجود خيانة كبيرة موجَّهة إلى اللص من المجتمع. وكُنهُ هذه الخيانة أن أحد أفراد عصابة اللص، ويُدعى «عليش سدرة»، أوقع به، وحمل زوجته خلال سجنه على الطلاق منه، وتزوج بها مُستوليًا على مسروقاته المحفوظة لديها، وضم إليه ابنته الصغيرة سناء. لا غرو أن يفقد اللص سعيد مهران رشده إزاء هذه الضربات القاصمة، ولا غرو أن يكون مُتعطشًا إلى الانتقام؛ ولذلك كان من الطبيعي أن يتجه إلى بيت عليش سدرة، تابعه الذي أوقع به لكي يصفي حسابه معه وليسترد ابنته. ولا أدَلَّ على حالته النفسية وهو ماضٍ في الطريق من قول نجيب محفوظ:

«أنسيت يا عليش كيف كنت تتمسح في ساقي كالكلب؟ ألم أعلمك الوقوف على قدمين؟ ومن الذي جعل من جامع الأعقاب رجلًا؟ ولم تنسَ وحدك يا عليش، ولكنها نسيت أيضًا تلك المرأة النابتة في طينةٍ نتنة اسمُها الخيانة.[٦] ومن خلال هذا الكدر المنتشر لا يبسم إلا وجهك يا سناء، وعما قريب سأخبر مدى حظي من لقياك عندما أقطع هذا الشارع ذا البواكي العابسة، طريق الملاهي البائد الصاعد إلى غير رفعة، أشهد أني أكرهك.

[٦] يعني سعيد مهران زوجته التي اتفقت مع عليش على الإيقاع به، وقبلت الزواج منه.

الخمارات أغلقت أبوابها، ولم يبقَ إلا الحواري التي تُحاك فيها المؤامرات، والقدم تعبر من آنٍ لآن نقرةً مستقرة في الطوار كالمكيدة.»

ويصل سعيد مهران إلى البيت الذي يضمُّ غريمه وزوجته وابنته، فإذا بأتباع غريمه يحدقون به، ويلاقيه عليش زاعمًا أنه لم يقترف ذنبًا حين تزوَّج امرأته نبوية وضم ابنته سناء وأخذ أمواله المسروقة، ويؤمِّن الكلاب على كلامه، ثم يستقر الرأي على أن يسمحوا لسعيد مهران برؤية ابنته، من باب الرحمة، وهنا تكون الحركة الثالثة في القصة:

«وقام عليش ليجيء بها، وعندما ترامى وقعُ الأقدام خفق قلبُ سعيد خفقةً موجعة، وتطلَّع إلى الباب وهو يعضُّ على باطن شفتَيه. وظهرت البنت بعينين داهشتين بين يدَي الرجل، وتبدَّت في فستان أبيض أنيق وشبشب أبيض كشف عن أصابع قدمَيها المخضوبتين، فالتهمتها روحه، وجعلت تقلِّب عينيها في الوجوه بغرابة وفي وجهه خاصةً باستنكار لشدة تحديقه فيها، ولشعورها بأنها تدفع نحوه، وإذا بها تُفرمل قدميها في البساط وتميل بجسمها إلى الوراء. لم ينزع عنها عينيه، ولكنَّ قلبه انكسر حتى لم يبقَ فيه إلا شعور بالضياع.»

لقد أنكرت سناء أباها لأنها لم ترَه منذ أربع سنوات، ولم تكن قادرة على تمييزه في غرارة الطفولة. وعندما تتجلى نظرات الشماتة في أعين الكلاب يؤمن سعيد مهران بأن جلد السجن ليس بالقسوة التي كان يظنها. ويخرج جريحًا من الموقعة باحثًا عن عزاء، فلا يجد غير الباب المفتوح من أقصى الزمن أمام المتعَبين، باب الدين؛ ممثَّلًا في بيت شيخ الطريقة «علي الجنيدي» في الدراسة، ذلك البيت الذي كان يقصده مع أبيه في طفولته حيث يشهد الأذكار ويسمع الأناشيد. وعندما يصل إلى البيت يجد الشيخ الجنيدي غارقًا في التمتمة مُتربعًا على سجادة الصلاة، وما زال الفراش البسيط لصق الجدار الغربي، وشعاع الشمس المائلة ينسكب من كوة، ورائحة البخور مستقرة كأنها لم تتبخر منذ عشرات السنين، ويقدم لنا نجيب محفوظ موقفًا بالغ الروعة؛ نرى سعيد مهران فيه يقصُّ على الشيخ متاعبه وقد انتفخت عروق جبينه غضبًا، ولكن الشيخ سارح في سبحاته الروحية لا يُلقي إليه بالًا، ولا يزيد عن أن يقول له كلما سأله المشورة «توضأ واقرأ»:

«ها هو أبي يسمع ويهزُّ رأسه طربًا، ويرمقني باسمًا كأنما يقول لي اسمع وتعلم، وأنا سعيد، وأودُّ غفلة لأتسلق النخلة أو طوبة لأرمي بلحة وأترنَّم سرًّا مع المنشدين. آخر خيط ذهبي يتراجع من الكوة، وأمامي ليلة طويلة هي أولى ليالي الحرية وحدي مع

الحرية، أو مع الشيخ الغائب في السماء المردِّد لكلمات لا يمكن أن يعيها مُقبِل على النار، ولكن هل من مأوًى آخر آوي إليه؟!»

ويجد سعيد مهران في الدين ملجأً سلبيًّا لا يرد إليه حقوقه؛ ولذلك يسعى إلى «رءوف علوان» طالبًا نجدته. ورءوف هذا كان طالبًا ريفيًّا من طلاب الحقوق يسكن في عمارة الطلبة التي كان والد سعيد مهران بوابًا لها، وأقنع رءوف أبا سعيد بإدخال ابنه المدرسة قائلًا إنه سيكون من العظماء، وعلَّم سعيدًا كيف يقرأ الكتب، وبثَّ في روحه الثورة والحماس، وحضَّه على السرقة من أموال الأغنياء، وهذا سعيد مهران يخاطبه في خياله:

«رءوف علوان، أنت الثورة في شكل طالب، وصوتك القوي يترامى إليَّ في قوة توقظ النفس. عن الأمراء والباشوات تتكلم وصورتك لا تُنسى، وأنت تمشي وسط أقرانك في طريق المديرية بالجلاليب الفضفاضة، وتمصُّون القصب وصوتك يرتفع حتى يغطي الحقل وتسجد له النخلة. تلك هي الروعة التي لم أجد لها نظيرًا ولا عند الشيخ الجنيدي. وبفضلك وحدك ألحقني أبي بالمدرسة، وعلَّمتني حب الكتاب، وناقشتني كأني ندٌّ لك. ويوم اعتُقلت ارتفعت في نظري إلى السماء، وارتفعت أكثر يوم رد حديثك عن السرقة إليَّ كرامتي.»

في المقابلة بين هذه الصورة التي كان عليها رءوف علوان والصورة التي صار إليها تكمن المأساة الكبرى في القصة؛ فإن سعيد مهران قصد الجريدة التي يعمل بها الأستاذ رءوف أملًا في لقائه، ولما تعذَّر اللقاء ذهب إليه في مسكنه، وهناك كشف الصحفي عن وجهه النقاب؛ فإنه استكان إلى الثراء الفاحش، وتنكَّر لمبادئه الاشتراكية، وأصبح واحدًا من الطبقة التي كان يهاجمها بالأمس. وأدرك سعيد مهران أن الأفكار الثورية التي بثَّها في نفسه الأستاذ رءوف أدخلته السجن، في حين أن صاحبها ينعم اليوم بالجاه والثراء، ولكنه تناسى هذا الجرح الأليم، وسأل أستاذه أن يبحث له عن وظيفة لأنه عاطل، غير أن الصحفي تخلَّى عنه في نذالة تامة، وودَّعه دون أمل في اللقاء.

«هذا هو رءوف علوان، الحقيقة العارية جثةٌ عفنة لا يواريها تراب، أما الآخر فقد مضى كحب نبوية أو كولاء عليش. تخلقني ثم ترتد وتغيِّر بكل بساطة فِكرَك بعد أن تجسَّد في شخصي كي أجد نفسي ضائعًا بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل، خيانة لئيمة لو اندكَّ المقطم عليها دكًّا ما شُفيت نفسي. تُرى أتُقرُّ بخيانتك ولو بينك وبين نفسك أم خدعتها كما تحاول خداع الآخرين؟ ألا يستيقظ ضميرك ولو في الظلام؟ أودُّ أن أنفُذ إلى ذاتك كما نفذت إلى بيتك ولكني لن أجد إلا الخيانة، وستعترف لي الخيانة بأنها أسمج رذيلة فوق الأرض.»

هكذا تبلغ المأساة ذروتها في القصة، ونجد اللص وحيدًا أمام الكلاب؛ أمام عليش الذي اغتصب زوجته وابنته وأمواله، وأمام زوجته التي أعانت عليش على الإيقاع به، وأمام الصحفي الذي دفع به إلى السجن ومضى هو إلى الشهرة؛ فلا غرو أن يأخذ سعيد مهران في استعراض ذلك الذي سلف والرغبة في الانتقام تملأ جوانحه.

«قال عليش سدرة: في ركن عطفة أو ربما في بيتي سأدل البوليس عليه لنتخلص منه. فسكتت أم البنت سكت اللسان الذي طالما قال لي بكل سخاء: أحبك يا سيد الرجال. هكذا وجدت نفسي محصورًا في عطفة الصيرفي، ولم يكن الجن نفسه يستطيع أن يحاصرني، وانهالت عليَّ اللكمات والصفعات، كذلك أنت يا رءوف لا أدري أيكما أخوَنُ من الآخر، ولكنَّ ذنبك أفظع يا صاحب العقل والتاريخ، أتدفع بي إلى السجن وتثب أنت إلى قصر الأنوار والمرايا؟ أنسيت أقوالك المأثورة عن القصور والأكواخ؟ أما أنا فلا أنسى.»

من هذه العبارة يجعلنا نجيب محفوظ ندرك أن سعيد مهران فقد كل أمل في الحياة الشريفة، وبلغ مرحلةً أليمة من اليأس المطلق لا يجد معها مانعًا من العودة إلى السرقة؛ لأن المجتمع الظالم الذي لم تبزغ عليه ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ يحمي المجرمين الحقيقيين. وهكذا يحاول سعيد مهران السطو على قصر رءوف في ذات الليلة التي زاره فيها كما كان يفعل بقصور الأغنياء. ولكن الآخر كان على حذر منه فضبطه، وحمل عليه حملةً قاسية، وطرده من بيته على ألا يُريَه وجهه مرةً أخرى. فذهب سعيد مهران إلى قهوة في الصحراء يعرف صاحبها، واستقبله الرجل في حرارة فاتحًا له ذراعيه، واستجاب لطلبه حين سأله أن يعطيه مسدسًا. وفي قهوته قابل نور، وهي بغيٌّ كانت تحبه حبًّا عميقًا، ولكنه لم يكن يلقي إليها بالًا؛ إذ كان قلبه كله وقفًا على زوجته الخائنة. وفي هذه المرة وجدها ما زالت تحبه وتسأله أن يزورها في بيتها، وراح سعيد يردِّد لنفسه:

«قمة النجاح أن يُقتلا معًا نبوية وعليش، وما فوق ذلك أن يُصفي الحساب مع رءوف علوان ثم الهرب؛ الهرب إلى الخارج إن أمكن، ولكن من يبقى لسناء؟ الشوكة المنغرزة في قلبي. أنت تندفع بأعصابك بلا عقل، عليك أن تنتظر طويلًا وتدبِّر أمرك ثم تنقضَّ كالحدأة.»

وعاش سعيد مهران في شقة نور يدبِّر خطة الانتقام من الذين كانوا سببًا في ضياعه، وقرر أن يقتل عليش سدرة، فذهب إلى بيته تحت ستار الليل، ولما ضغط جرس الباب انفتحت الشراعة عن وجه رجل تُخفي الظلمة ملامحه، فأفرغ سعيد مهران رصاص المسدس في وجهه واثقًا من أنه عليش، وقصد بعد ارتكابه جريمته بيت الشيخ علي

الجنيدي، وكان منهوك القُوى، فنام نومًا ثقيلًا. وعند هذا الحد استخدم نجيب محفوظ جو الكابوس في براعة فائقة لكي يجلو لنا أحلام اللص خلال نومه. ولما صدرت جريدة المساء راح سعيد مهران يتصفحها، فكانت الصدمة الكبرى له حين عرف أن الذي قتله لم يكن عليشًا، وإنما كان عاملًا مسكينًا لا يعرفه؛ ذلك أن عليش وزوجته غادرا البيت في ذات اليوم الذي زارهما فيه سعيد مهران، وحلَّت مكانهما في الشقة أسرة العامل القتيل:

«وانتزع عينيه من الجريدة فرأى الشيخ علي الجنيدي ينظر إلى السماء من خلال الكوة، ولسببٍ ما أخافته ابتسامته[٧] ليبتسم وليطلع على مكنونه إذا شاء، ولكن سيجيء المريدون عما قريب، وربما تعرَّف عليه بعضهم ممن رأوا صورته في الجريدة. آلاف وآلاف يتأملون صورته الآن بغرابة وخوف ولذة بوهيمية خفية. قُضي عليه بلا جدوى. مُطارَد، وسيظل مُطارَدًا إلى آخر لحظة من حياته. وحيد عليه أن يحذر حتى صورته في المرآة. سيجري من جحر إلى جحر كفأرٍ يتهدده السم والقطط وهراوات المشمئزين، بينما أعداؤه يمرحون.»

هذا عنصر المفاجأة قد تدخل في القصة جديًّا لأول مرة، وهذا مَسكنُ البغيِّ نور يشهد سعيد مهران ذاهبًا إليه باحثًا عن العزاء، فيجد لديها ترحابًا وحبًّا وكرمًا وإن كان في قرارة نفسه لا يشعر نحوها بغير الرثاء. ويعزم على الاختفاء في مسكنها حتى تغفل عنه أعين البوليس. وعندما ينفرد في الشقة يجد فرصة يستعرض فيها المصائب التي تتراكم على كاهله لحظةً بعد أخرى، فنراه يستعرض ذكريات حبه الأول حين عرف زوجته الخائنة «نبوية»، وكانت خادمًا لسيدة تركية تسكن في شارع المديرية أمام بيت الطلبة، ثم تذكَّر كيف خطبها بعد أن غادر بيت الطلبة ليعمل في سرك الزيات، وكيف تزوَّج منها بعد ذلك، وكيف كان عليش سدرة يجري في ركابه:

«الفرح من جماله عاش أحدوثة على كل لسان، والزيات نقطني بعشرة جنيهات، وعليش سدرة بدا كأنه صاحب الفرح، ولعب دور الصديق الأمين، ولكنه لم يكن صديقًا على الإطلاق. وأعجب شيء أني خُدعت به وأنا الذكي الذي يخافه الجن الأحمر، وآمنت بأنني لو أرسلته مع نبوية إلى الصحراء التي تاه فيها سيدنا موسى لظل يراني بينه

[٧] السبب أن الشيخ علي الجنيدي ليس إلا شخصية رمزية تمثل ضمير اللص. وهذه الشخصية من الرموز القليلة في القصة؛ فإن باقيها ينحو ناحية الواقعية النفسية ذات المرامي والأهداف.

وبين نبوية فلا يحيد عن الأدب. وهي كيف تميل إلى الكلب وتُعرِض عن الأسد؟! ولكن القذارة مركَّبة في طبعها، قذارة تستحق القتل في الدنيا وفي الآخرة على شرط ألا يطيش الرصاص.»

ولبثَ سعيد مهران في المسكن ينتظر أوبة نور حاملةً له الطعام؛ فلما جاءت طلب إليها أن تشتري له قماشًا صالحًا لأن يصنع منه بدلة ضابط، فأدركت أنه ينوي التنكر في زي الضابط لكي يقوم بمغامرة خطيرة العواقب. وتصادف أن عرفت من بعض زبائنها بالجريمة التي ارتكبها، فاشتدَّ حزنها عليه؛ لأنها شعرت بأنها ستفقده إن عاجلًا أو آجلًا، ولكنه طمأنها واعدًا إياها بأن يهربا معًا حالَما تغفل عنهما أعين البوليس. وراح سعيد مهران يتابع أقوال الصحف عن الجريمة في اهتمام، ولاح له شبح رءوف علوان وراء الحملة الصحفية التي ألَّبت البوليس عليه. ولما يئس سعيد مهران من الاهتداء إلى مسكن عليش وزوجته الجديدة، عقد عزمه على الانتقام من رءوف علوان قائلًا لنفسه إن الانتقام منه فيه الكفاية؛ لأنه يمثِّل معنى الخيانة التي ينضوي تحتها عليش ونبوية وكل الكلاب، وهكذا راح يخاطب رءوف علوان:

«جاء وقتُ الحساب، ولو كان الحكم بيننا غير الشرطة لضمنت تأديبك أمام الناس جميعًا. الناس معي عدا اللصوص الحقيقيين، وذلك ما يعزِّيني عن الضياع الأبدي. أنا روحك التي ضحَّيت بها، ولكن ينقصني التنظيم على حد تعبيرك. ومأساتي الحقيقية أنني رغم تأييد الملايين أجدني مُلقًى في وحدة مظلمة بلا نصير، ضياع غير معقول، ولن تزيل رصاصة عنه عدم معقوليته، ولكنها ستكون احتجاجًا داميًا مناسبًا على أي حال كي يطمئن الأحياء والأموات، ولا يفقدوا آخر أمل.»

وقصد سعيد مهران قصر غريمه في ظلمة الليل وترصده عند الباب، فلما رجع رءوف من دار الجريدة أطلق عليه النار، وإذا بالرصاص ينهال على سعيد مهران في ذات اللحظة فيفسد تصويبه، ويؤكد له أن القصر مُراقَب بالحراس على خلاف ما كان يظن. واضطُرَّ سعيد مهران إلى الفرار وقد أصابت رصاصةٌ ساقه، وراحت نور تضمد له جرحه نادبةً سوء حظها، قائلة له إنها سوف تفقده حتمًا ما دام مصمِّمًا على تحدِّي البوليس وقتل أعدائه. وفي اليوم التالي خرجت الصحافة بالعناوين الضخمة عن الجريمة والمجرم، وأدلى الأستاذ رءوف علوان بحديث صحفي عن المتهم واصمًا إياه بجنون العظمة والدم. ولكن الأمر الذي زلزل سعيدًا حقًّا ما قرأه من أن رصاصته لم تُصِب رءوف علوان، وإنما

أصابت بوَّاب قصره. وهكذا وقعت المأساة لثاني مرة، وأيقن أنه ينتحر في الواقع انتحارًا بطيئًا دون أن ينال أعداءه سوء:

«أنت أهمُّ ما في الحياة اليوم، وستظل كذلك حتى تُزهق روحك. إنك مثار الخوف والإعجاب كالظاهرات الطبيعية الخارقة، وسيدين لك بالسرور كل من خنقه الملل. أما مسدسك فالظاهر أنه لا يقتل غير الأبرياء، وستكون أنت آخر ضحية له. أهذا هو الجنون؟ كنت دائمًا تطمح إلى زلزلة الكون من أساسه حتى وأنت مجرد بهلوان في سرك الزيات، وغزواتك الظافرة للقصور كانت خمرًا يسكر بها رأسك الفخور، وكلمات رءوف أطاحت برأسك حتى الموت.»

ولبثَ سعيد مهران في الظلام وحيدًا، وكان في الزجاجة خمر فشربها حتى آخر قطرة، ووقف في الظلام يطوِّقه صمت، ودارت رأسه، وشعر أنه يتغلب على الصعاب ويستهين بالموت لأنغام خفية، ثم مضى إلى الشيش، فنظر من خلاله إلى القرافة وقد رقدت القبور تحت ضوء القمر، وقال:[٨]

«يا حضرات المستشارين، اسمعوا لي جيدًا؛ فقد قررت الدفاع عن نفسي بنفسي. لست كغيري ممن وقفوا قبلي في هذا القفص؛ إذ يجب أن يكون للثقافة عندكم اعتبار خاص، والواقع أنه لا فرق بيني وبينكم إلا أني في داخل القفص وأنتم خارجه، وهو فرقٌ عرَضي لا أهمية له البتة. أما المضحك حقًّا فهو أن أستاذي الخطير ليس إلا وغدًا خائنًا، ويحقُّ لكم العجب، ولكن يحدث أن يكون السلك الموصِّل للكهرباء قذرًا ملطَّخًا بإفرازات الذباب. إن من يقتلني إنما يقتل الملايين. أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء، وأنا المثل والعزاء والدمع الذي يفضح صاحبه. والقول بأنني مجنون ينبغي أن يشمل كافة العاطفيين، فادرسوا أسباب هذه الظاهرة الجنونية، واحكموا بما شئتم.»

وفي ذات يوم خرجت نور من المنزل، ولبث ينتظر عودتها طويلًا ولكنها لم تعد. هنالك تلوَّث دمه بسوء الظن حتى آخر قطرة، فظنَّ أنها وشت به، ورأى أن يعود إلى بيت

[٨] هذه المرثية الجنائزية البليغة التي ينعى بها نجيب محفوظ بطله البائس، ألا تستدرُّ من أعيننا الدموع؟ لقد بلغ سعيد مهران درجةً فائقة من التطهر والشفافية والتجرد، ولكنها تحمل في ثناياها صورة النهاية الفاجعة التي تنتظره. وهذا الموقف الذي يخاطب فيه سعيد مهران القبور يذكِّرنا توًّا بالموقف الذي كان «يانك» بطل مسرحية «القرد الكثيف الشعر» لأونيل يقفه حين وقف أمام قفص القرود وحده في حديقة الحيوان، وراح يناجيها في يأسٍ سحيق ذاهلًا عن دنياه وما فيها.

الشيخ علي الجنيدي، ولقي المريدين في فناء البيت يُنشدون الأذكار والأناشيد، فتوارى عن أعينهم. وعلى حين غِرَّة فرقعَ صوتٌ مزعج تحت الكوة، وأدرك أن الحب كله مُحاصَر، فأخذ مسدسه، ومرق تحت ستار الليل إلى طريق المقابر. وأخيرًا لحق به البوليس، وطاردته كلابه، وسدَّدوا نحوه الأنوار الكاشفة، فقاتلهم قتال المستميت.

«واصَل إطلاق النار في جميع الجهات، وإذا بالضوء الصارخ ينطفئ بغتةً فيسود الظلام، وإذا بالرصاص يسكت فيسود الصمت، وكفَّ عن إطلاق النار بلا إرادة، وتغلغل الصمت في الدنيا جميعًا، وحلَّت بالعالم حال من الغرابة المذهلة، وتساءل عن ... ولكن سرعان ما تلاشى التساؤل وموضوعه على السواء، وبلا أدنى أمل، وظن أنهم تراجعوا وذابوا في الليل، وأنه لا بد قد انتصر، وتكاثف الظلام فلم يعد يرى شيئًا ولا أشباح القبور. لا شيء يريد أن يُرى. وغاص في الأعماق بلا نهاية، ولم يعرف لنفسه وضعًا ولا موضعًا ولا غاية، وجاهَد بكل قوة ليسيطر على شيء ما ليبذل مقاومةً أخيرة ليظفر عبثًا بذكرى مستعصية، وأخيرًا لم يجد بدًّا من الاستسلام، فاستسلم بلا مبالاة، بلا مبالاة!»

أجل لقد استسلم سعيد مهران. قُتل اللص الذي كان ضحية المجتمع. ومع أن موته فاجعةٌ أليمة من الناحية الأخلاقية، فإننا نؤمن بأن القضاء على المستغلين من أمثال رءوف علوان من طريق تحقيق العدالة الاجتماعية وإذابة الفوارق بين الطبقات ونشر الاشتراكية هو السبيل السوي إلى بناء المجتمع الاشتراكي الديمقراطي التعاوني، حيث لا رءوف ولا نبوية ولا عليش. ويوم يتم لنا ذلك فلسوف يكون سعيد مهران آخر ضحايا التطور الحتمي من القديم إلى الجديد ومشرق النور والعجائب!

مجلة الأدب، فبراير ١٩٦٢

زعبلاوي

أثارت قصة «زعبلاوي» لنجيب محفوظ من القلق في الحقل الفني ما لم تُثِره أيةُ قصة أخرى من أقاصيصه القصار، ولعل مرجع ذلك أن الرمز فيها شفَّاف يكاد ينطق من تحت الإطار الواقعي. ولهذا النوع من القصص فضيلة العمق إلى جانب فضيلة الصدق على المستوى الواقعي، وإليه اتجه نجيب محفوظ في رواية «أولاد حارتنا»، وفي قصة «اللص والكلاب»، وفي أقاصيصه القصار في مطلع الستينيات. ولا شك في أن هذا الاتجاه هو الخطوة الأولى الضرورية نحو تحرير قصصنا من السذاجة الفكرية ومن البدائية الفنية معًا، ولكن له معايبه أيضًا؛ فهو قد يتحكم في الفنان من الناحية الفكرية، وقد يجور على نصيب العاطفة في عمله الفني. وهذا ما حدث في أغلب كتابات نجيب محفوظ بعد الثلاثية؛ إذ هبطت درجة حرارة العاطفة فيها بصورة ملحوظة، وحلَّت محلَّها الأهدافُ الفكرية المجرَّدة، واستحالت الشخوص بين يديه رموزًا خالصة. ولكنها ظاهرة لا تطرد في إنتاجه لحسن الحظ؛ فهو في «اللص والكلاب» يحقِّق أهدافه الأخلاقية والفكرية من خلال بناء فني محكَم غاية الإحكام، والحرارة العاطفية في هذه القصة تبلغ حدًّا من التوهج والألق والإشعاع لا نكاد نجد له نظيرًا عند أي كاتب عربي آخر. وإنما أعني بقولي هذا روايته «أولاد حارتنا» وقصة «السمان والخريف» وأقاصيصه «جوار الله» و«موعد» و«الجبار»، حيث نرى مهارته التكنيكية تُحرز تقدمًا مطردًا، ولكن على حساب العنصر العاطفي. وإخفاق هذه الأعمال في إثارة حالة شعورية كاملة يمثِّل أخطر المشاكل التي تواجه الفنان نجيب محفوظ في هذه المرحلة من تطوره الفني. ومن هنا فإني أعدُّ توفيقه في المزج بين عنصرَي الفكر والعاطفة في أقصوصته «زعبلاوي» انتصارًا فنيًّا جديدًا يثبت

أن لهذا اللون من القصة القدرة على إثبات وجوده إذا ما أخلص الفنان له إخلاصًا كافيًا.

زعبلاوي في هذه القصة هو الله، وهي حقيقة يدركها كل من قرأ القصة، ولا يشك في أن كاتبنا عناها؛ فلا داعي للسكوت عنها أو اللف والدوران من حولها من بعيد، أو قل إن زعبلاوي هنا هو جبلاوي في «أولاد حارتنا» كما لاحظ أوائل من كتبوا عن القصتَين؛[1] فنجيب محفوظ في هذه الأقصوصة يتابع الخط الفكري الذي بدأه في «أولاد حارتنا»، وإن كان ينتهي في هذه المرة إلى نتيجة فكرية تختلف كثيرًا عما انتهى إليه في روايته. ولا ريب في أنه ما كان غيره ليستطيع أن يعالج هذه القضية الفكرية الخطيرة على هذا المستوى الواقعي المحكم؛ فالله عند نجيب محفوظ موضوع تفكير عميق يجد القارئ صدًى له في تأملات كمال في الثلاثية، وفي أحاديث الشيخ علي الجنيدي في «اللص والكلاب»، ولكن هذه القضية عند نجيب محفوظ لا تدور في الفلك الفلسفي وحده، وإنما تتصل أوثق الاتصال بقضايا المصير الإنساني؛ ولذلك ينجح في ترجمة قضيته الفكرية ترجمة فنية مقنعة، وهنا تكمن مشكلة كل من يحاول تفهم وجهة نظر كاتبنا في قضية الألوهية، أو يحاول تفسير نزعة القدرية عنده. من الحق أنه من أبناء عصر العلم، وأنه ممن يرفضون الغيبيات رفضًا قائمًا على أسباب عقلية، ولكن هذا لا يعني بالضرورة أنه إلحادي؛ فهو في الحقيقة لا يزال يوازن بين كفتَي القضية، وهو لا يفتأ يعكس على أبطاله مظاهر هذا القلق الفني الخصب؛ لأن قضية الألوهية عنده قضية متحرِّكة فوَّارة لا تنقطع صلتها بواقع الحياة المتطور. ولسوف يتولانا العجب إذا رأينا أنه ينتهي في هذه الأقصوصة ومن قبلها في «اللص والكلاب» إلى اتخاذ موقف صوفي فريد، لعله لا يختلف كثيرًا عما انتهى إليه الشاعر الإنجليزي ت. س. إليوت في رباعياته الأربع، وهي قضية خطيرة لا تحتمل الرجم بالظنون، ولن يفصل فيها غير كتابات نجيب محفوظ القادمة.

«الله» في الأديان يحمل أكثر من صورة؛ ومن ثَم ذهب الأستاذ أرنولد توينبي إلى أن الأديان متناقضة تناقضًا داخليًّا.[2] الله عند اليهودي رمز القوة والجبروت، وعند المسيحي

---

[1] «المغزى القصصي عند نجيب محفوظ» — بقلم عزت محمد إبراهيم — «مجلة الأدب»، يوليو سنة ١٩٦١.

[2] «عبادة النفس» — بقلم د. مجدي وهبة — مجلة الأدب، ديسمبر سنة ١٩٥٨.

رمز الرحمة، وعند المسلم رمز العدالة. ويكاد نجيب محفوظ على لسان كمال في «قصر الشوق» أن يرفض هذه المواقف الثلاثة وكل ما جرى مجراها، وذلك في المونولوج الداخلي الرائع الذي يلقيه كمال، وفيه يقول إنه يُزمع انتخال صفات الله وغربلتها من كل الغرائز البشرية كالسيطرة والجبروت والبطش. ويظل نجيب محفوظ مع ذلك أقرب إلى النظرة المسيحية التي تلائم تصوفه فيما يبدو؛ فهو حين يصوِّر الأنبياء الثلاثة في «أولاد حارتنا» يُبدي تعاطفًا واضحًا مع شخصية المسيح ومأساته الأليمة، وهو هنا في «زعبلاوي» يكاد يومئ إلى المسيح أكثر من إيماءة واضحة:

«شيَّال الهموم والمتاعب — كنا نراه معجزة — هو حي لم يمت ولكن لا مسكن له — بفضله صنعت أجمل لوحاتي — في وجهه جمال لا يمكن أن يُنسى. هذا العذاب من ضمن العلاج بعد أن كان يتمتع بمكانة لا يحظى بها الحكام. بات البوليس يطارده بتهمة الدجل — وحينًا يلاعب أولادي كأنه أحدهم — ثم عطف عليك فراح يبلل رأسك بالماء. العجيب أنه لا تغريه المغريات، ولكنه سيشفيك إذ قابلته بمجرد أن يشعر بأنك تحبه.»

والقصة تُروى بضمير المتكلم، خلافًا لموقف نجيب محفوظ المعروف في أغلب كتاباته؛ فالمتكلم هنا هو الإنسان في كل زمان ومكان، ومحاولة البحث عن زعبلاوي قديمةٌ قِدم الخليقة، وهي تبدو مقنعة في السياق القصصي؛ لأن بطل القصة يمرض مرضًا لا يُسميه نجيب محفوظ ولا يقدر غير زعبلاوي على شفائه. إنه مرض القلق الميتافيزيقي، وقد اتخذ أعراضًا بدنية؛ وبذلك استطاع كاتبنا إلى جانب بناء موقفه الدرامي أن يطبق تطبيقًا فنيًّا ما يذهب إليه علماء الاجتماع والنفس من أن البحث عن الإله أو النبي أو المرشد لا يبلغ ذروته عند الجماعات والأفراد إلا في أوقات الشدائد وعند الضائقات. وهذه الحاجة النفسية هي ما يترجمه نجيب محفوظ بقوله:

الدنيا ما لها يا زعبلاوي   شقلبوا حالها وخلوها ماوي

والرغبة في البحث عن «الله» تلازم بطل قصتنا منذ طفولته، وهي تمثل طفولة الإنسانية كلها، فالبطل يسأل أباه عن زعبلاوي، ثم يقول إن أباه «رمقني بنظرة مترددة كأنما شك في استعدادي لفهم الجواب». وحين يكبر الطفل ويصيبه «الداء الذي لا دواء له

عند أحد»،[٣] يبدأ سعيه الخاص نحو الله محاولًا الوصول إليه من طريق خمسة دروب، هي: الدين والعلم والحضارة والفن والتصوف.

الدين في القصة يمثِّله الشيخ قمر، «وهو شيخ من رجال الدين المشتغلين بالمحاماة الشرعية»، ولكن الدين في عالمنا قد ضاع مفعوله وفقدَ بساطته الأولى وفطرته، ودخلت عليه عوامل دخيلة؛ فبطل قصتنا يستدل على عنوان الشيخ قمر ب «دفتر التليفون»، والشيخ قمر يسكن «في عمارة الغرفة التجارية»، ومن زبائنه «سيدة حسناء أسكرتني برائحة زكية كالسحر المخدِّر»، وحجرته فيها «مقعد جلدي فاخر»، و«غزارة السجادة ونفاستها»، ورجل الدين نفسه «يرتدي البدلة العصرية ويدخن السيجار»، وهو لا يُبدي كبير تعاطُف مع بطل قصتنا ولا مع ذكرى والده الذي كان له صديقًا.

والعلم في القصة يمثِّله بائع الكتب الذي صرفته الحياة الواقعية عن التأمل الميتافيزيقي؛ فهو حزين على غياب زعبلاوي حزنًا صادقًا، ولكنه ليس بالحزن الذي يشل طاقته، «وهزَّ كتفه في أسًى، وسرعان ما تركني لزبون قادم»، ثم يلتقي بطل القصة بأصحاب الدكاكين، «فاتضح لي أن عددًا وافرًا منهم لم يسمع عنه»، وهؤلاء هم الذين يصفهم إليوت بأنهم «يعيشون في المجهل المظلم من الجهل وعدم المبالاة».[٤] كما أن من أصحاب الدكاكين من «سخر منه بلا حيطة، ونعتوه بالدجل، ونصحوني أن أعرض نفسي على طبيب»، وهؤلاء هم «الذين يعيشون في صحراء الإلحاد ذات النور الساطع».[٥] وهكذا يفشل البطل في العثور على الله من طريق العلم.

والحضارة الزاحفة يمثِّلها في القصة شيخ الحارة، وحتى هذا لا يبدو منزَّهًا عن الغرض، «فقلت أفضُّ مغاليقه بالقواعد المتبَعة»، وهو يتبع طريقة علمية في البحث عن زعبلاوي، «لكن لمَ لا تستعين بالعقل؟» ويرسم خريطة كاملة للحارة، «وهي الدنيا هنا»، قائلًا إن الرسم خير مُرشِد.

والفن يمثِّله في القصة اثنان؛ «حسنين الخطاط» و«الشيخ جاد الملحن المعروف»، وهما اللذان يرسم لهما نجيب محفوظ صورتين فاتنتين حقًّا. ولا ريب في أن أحدهما كان يكفي للدلالة على ما يرمز إليه كاتبنا، ولكن أغلب الظن أن نجيب محفوظ لم يجد مانعًا

[٣] وبديهي أن هذه العبارة ينبغي أن تُفسَّر على المستوى الرمزي.

[٤] ملاحظات نحو تعريف الثقافة — تأليف ت. س. إليوت — ترجمة د. شكري عياد، ص٨٤.

[٥] المرجع السابق.

من تكرار الفكرة على صورتين كيما يقدم لوحة واقعية كاملة، وهذان الاثنان يتوقان إلى زعبلاوي توقًا مخلصًا، ولكنهما عاجزان عن الوصول إليه.

وفي نهاية الأمر يمضي بطل القصة إلى الحاج ونس الدمنهوري في حانة النجمة، «وهو سِكير خطير»، وفي نشوة الخمر يفقد بطلنا وعيه، فلا يعثر على الفردوس المفقود إلا في المنام:

«حلَمتُ بأنني في حديقة لا حدود لها، تنتشر في جنباتها الأشجار بوفرة سخية فلا ترى السماء إلا كالكواكب خلل أغصانها المتعانقة ويكتنفها جو كالغروب أو كالغيم. وكنت مستلقيًا فوق هضبة من الياسمين كالرذاذ ورشاش نافورة صافٍ ينهل على رأسي دون انقطاع، وكنت في غاية من الارتياح والطرب والهناء. وجوقة من التغريد والهديل والزقزقة تعزف في أذني، وثَمة توافق عجيب بيني وبين نفسي وبيننا وبين الدنيا؛ فكل شيء حيث ينبغي أن يكون بلا تنافر أو إساءة أو شذوذ، وليس في الدنيا كلها داعٍ واحد للكلام أو الحركة ونشوة طرب يضجُّ بها الكون.»

ولكن الجالس يصحو على يقظة الواقع، ولشدَّ ما يكون ذهوله حين يعلم أن زعبلاوي جاء إلى جواره أثناء نومه، وبلَّل رأسه بالماء كي يفيق، و«العماد بالماء في المسيحية رمز الميلاد الروحي الجديد». وهكذا يختفي زعبلاوي كما جاء، ويعود بطل القصة إلى الدوران في هذه الحلقة المفرغة من جديد.

تُرى ما الذي يقصده نجيب محفوظ بهذه الخاتمة؟ أغلب الظن أنه يريد أن يقول: إنما يكون الوصول إلى الله من طريق الوجدان لا العقل، وفي لحظة الذهول التام التي يخلع الإنسان عنه فيها لباسه الأرضي، فلا الدين-المؤسسة ولا العلم ولا الحضارة بقادرة على أن تصل أسباب الإنسان بأسباب السماء، ولكنما هي سكرة الطرب الإلهي يعبُّ الإنسان فيها من الخمر الإلهية منتشيًا بها؛ فهي وحدها التي تبلغ به قمة التطهر والشفافية والتجرد والصفاء.

ومن الواضح بعد هذا البيان أن موقف نجيب محفوظ في هذه الأقصوصة صوفي مُغرِق في الصوفية؛ فهو يستعيد فكرات العشق الإلهي والوجد واتحاد الخالق والمخلوق؛ وبذلك يتخذ موقفًا مخالفًا تمام المخالفة لما انتهى إليه في رواية «أولاد حارتنا»، حيث نراه يحمل على الغيبيات ويؤكد إيمانه بالعلم والإنسانية. وبديهي أن العملين لا يلغي أحدهما الآخر، فهما يعبِّران عن قلق كاتبنا وتردُّده بين الإيمان والشك، وهذا القلق الفني هو عصارة قصة «زعبلاوي»؛ لأن نجيب محفوظ وإن كان يؤثر هذا الدرب الصوفي على

سواه من سبل المعرفة إلا أنه لا يتجمد عنده؛ فهو يخبرنا بأنه أصبح موقنًا من وجود زعبلاوي، وأنه ينتوي على ذلك الشروع في البحث عنه من جديد. وهذا التوتر بين الشك واليقين هو عصارة القصة.

مجلة الآداب (بيروت)، يونيو ١٩٦٣

حضرة المحترم

«نقد الرواية» لمؤلِّفته الدكتورة نبيلة إبراهيم، أستاذ الأدب العربي بكلية الآداب، جامعة القاهرة، كتاب هام يختلف عن عشرات الكتب التي تقذف بها المطبعة يوميًّا في وجوهنا، فتستأدينا وقتًا ومالًا وبصرًا، ثم لا نخرج منها بمحصول يكافئ هذه التضحيات؛ فالكتاب علامة من علامات الطريق في مسيرة المؤلفة ناقدةً وباحثة، وفي مسيرة النقد الروائي العربي الذي ما زال حتى الآن يخطو أولى خطواته. هو من علامات الطريق في مسيرة صاحبته؛ لأنه يقدمها في دور جديد، أو يوشك أن يكون جديدًا؛ دور الناقدة لأدبنا الروائي المعاصر. فالدكتورة نبيلة إبراهيم ظلت حتى عهد قريب تطالعنا في ثلاثة أدوار؛ دور الدارسة لأدبنا الشعبي، ودور الدارسة لجوانب من الأدب الغربي، ودور المترجمة عن الإنجليزية والألمانية. نحن نعرف أعمالها عن سيرة الأميرة ذات الهمة، وقصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، والبطولة في القصص الشعبي، ونحن نعرف دراساتها على صفحات مجلة «المجلة» عن قصيدة «الأرض الخراب» رائعة الشاعر إليوت، وعن القصَّاص الرمزي فرانز كافكا، وعن صورة المرأة في الأدب الغربي عند إبسن وشو وإليوت وأونيل وأنوي وسيمون دي بوفوار، ثم نحن نعرفها مترجِمةً لكتاب «الحكاية الخرافية» للباحث الألماني فون ديرلاين، ولكتاب «الفولكلور في العهد القديم» لعالم الأنثروبولوجيا الإنجليزي السير جيمز فريزر. ولكن كتابها هذا يقدِّمها ناقدةً لنجيب محفوظ لأول مرة على قدر علمي.

والكتاب من علامات الطريق في نقدنا الروائي؛ لأنه من أوائل المحاولات لتطبيق المنهج اللغوي الأسلوبي على عمل روائي عربي، وإن كانت هناك — بطبيعة الحال — محاولات أخرى على صفحات مجلة «فصول» للدكتورة سيزا قاسم والدكتورة هدى وصفي وغيرهما؛ فبعد تعريف جيد بمعالم المنهج — على الصعيد النظري — تتقدم

الدكتورة نبيلة إبراهيم لتطبيقه على رواية «حضرة المحترم» لنجيب محفوظ. وإذا كان لي أن أحدِّد فئة الأعمال التي ينتمي إليها نقدها الروائي، فسأقول إن أقرب مُوازٍ له (مع التسليم بكل اختلافات المزاج والخلفية ومواضع التوكيد) إنما نجده في ثلاثة أعمال سابقة؛ كتاب «قراءة الرواية» للدكتور محمود الربيعي، وفيه يدرس مؤلفه روايات اللص والكلاب، والسمان والخريف، والطريق والشحاذ، وثرثرة فوق النيل، وميرامار. وكتابَا «بين أدبَين»، و«في الرواية العربية المعاصرة»، للدكتورة فاطمة موسى محمود، وفيهما تدرس المؤلفة روايات المرحلة الفرعونية، والقاهرة الجديدة، وبداية ونهاية، وخان الخليلي، وزقاق المدق، وقصر الشوق، واللص والكلاب. ففي هذه الأعمال كلها — للدكتور الربيعي، والدكتورة فاطمة موسى محمود، والدكتورة نبيلة إبراهيم — نجد تركيزًا على البناء الفني للرواية قيد البحث، واهتمامًا بالوحدات التي تتكون منها، وعناية باستخدام الكاتب للغة. وهذا المنهج في ظني أقرب المناهج إلى النقد الأدبي السليم، وأبعدها عن مزالق التعميم؛ وذلك لأنه لا يُرخي بصره عن العمل المنقود لحظةً واحدة. وأعتقد أنه بمثابة تصويب ضروري للإسراف في ألوان النقد الأيديولوجي والسوسيولوجي التي خضع لها فن نجيب محفوظ زمنًا طويلًا، ومن أمثلتها كتاب إبراهيم فتحي عن «العالم الروائي عند نجيب محفوظ»، ومقالة لعبد الرحمن أبو عوف في مجلة «الطليعة» (نوفمبر ١٩٧٥) عن رواية «حضرة المحترم»، حيث لا نخرج بأكثر من أن عثمان بيومي بورجوازي صغير مأزوم، وأن منطق الرواية صوري مثالي، لا يتسق مع جدل الصراع الاجتماعي، إلى آخر هذه الرطانة المكرورة.

وفي ظني أن الدكتورة نبيلة إبراهيم قد اختارت الطريق الصعب حين خصَّت رواية «حضرة المحترم» بالدرس؛ فالتحدي الحقيقي لأي منهج نقدي هو تطبيقه على عمل جديد، عمل لم تتراكم حوله بعدُ التعليقات النقدية، ولم تحجب النظرةَ إليه آراءٌ مسبقة. إن المؤلفة ترتاد هنا أرضًا بكرًا، وإذا كان الرائد لا يَكذب أهله، فإنها في اعتقادي قد نجحت في استكشاف عالم الرواية بأمانة ومنهجية وذكاء، وليس معنى هذا بطبيعة الحال أن كتابها فوق النقد؛ فإن لي عليه ملحوظتين على الأقل — سأذكرهما بعد قليل — ولكنه، عمومًا، كتاب موفَّق نظريةً وتطبيقًا، متماسك داخليًّا، ترفده حساسية مثقَّفة مدرَّبة. وليس من المبالغة أن نقول إنه كتاب لن يستطيع أن يتجاهله أي دارس لنجيب محفوظ في المستقبل، أو أي مؤرخ لتطور النقد الروائي في مصر.

أودُّ أيضًا أن أنوِّه بعدد من المزايا التي يكشف عنها هذا الكتاب؛ فأولًا: هناك الحس اللغوي الرهيف لمؤلفته، أستاذة الأدب العربي، وهو ما يتضح في إدراكها لمستويات اللغة الدلالية والمعنوية والتركيبية والبنائية، وفطنتها إلى أبعاد الكلمة صوتًا وإشارة ودلالة. ويتجلى هذا في تحليلها لقصيدة الشاعر الجاهلي بشر بن عوانة عن صراعه مع الأسد:

أفاطم لو شهدتِ ببطنِ خبتٍ وقد لاقى الهِزَبرُ أخاكِ بشرا

وفي تحليلها لسينية البحتري عن إيوان كسرى:

صنتُ نفسي عما يدنِّس نفسي وترفَّعتُ عن جدا كل جبسِ

وكذلك في تحليلها لحكاية الليمونات الثلاث من تراثنا الشعبي.

وثانيًا: يمتاز الكتاب بالوضوح والنصوع، على خلاف الكثير من هذه المباحث؛ فهي تعرض لأفكار لسنج، وسوسير، و**مكاروفسكي**، و**ليفي** ستروس، بطريقة جلية لا تعقيد فيها. وتفرقتها بين اللغة في الشعر واللغة في العمل القصصي، أو بين المنهج الواقعي والمنهج البنائي، سائغة لا تكبد القارئ من أمره رهقًا.

وثالثًا: فيما يخصُّ تقنية الكتابة، يعجب المرء بالنغمة أو اللهجة التي تستخدمها المؤلفة؛ فالنقلة مثلًا من الجزء النظري إلى الجزء التطبيقي جاءت سهلةً ناعمة، دون خلخلة أو ارتجاج. وهذا ما لا يقدر عليه إلا قليلون من الكتاب؛ إذ يلاحظ عادةً وجودُ فجوة بين التنظير والتطبيق عندهم.

أودُّ في ختام هذه الملاحظات العامة أن أعبِّر عن قلقي؛ لأن هذا الكتاب الذي صدر منذ سنوات — في يونيو ١٩٨٠ — لم يلقَ حتى الآن الحفاوة اللائقة. ولا أذكر أني رأيت أي مقالات عنه، عدا مقالة واحدة — لم تلُح لي جيدة — في مجلة «فصول»؛ فلعل هذه الكلمة تكون خطوةً نحو التنبيه إلى أهميته، واجتذاب قارئ جديد إلى الانتفاع بما حواه من أفكار واستبصارات.

أنتقل الآن إلى ملاحظاتي على الكتاب، والملحوظة الأولى هي وجود بعض أخطاء مطبعية، خاصةً في قائمة المراجع، مثل هجاء اسم روبرت سكولز صاحب كتاب «البنيوية في الأدب». ونجد أن ديفيد لودج، مؤلف كتاب «لغة القصة»، قد ارتدَّ — بقدرة قادر — ثلاثة قرون إلى الوراء، فأصبح كتابه صادرًا في ١٦٦٦ بدلًا من ١٩٦٩. ثم هناك

بعض هفوات لغوية لا شك عندي في أن الدكتورة نبيلة إبراهيم كانت قادرة — بقليل من المراجعة — على تلافيها. في صفحة ٣٩: «وأخيرًا هناك شيء آخر يدخل في مجال دراسة اللغة بوصفها نظامًا، وهي قدرة اللغة على التشكيل.» الصواب طبعًا: هو، لا هي؛ إذ الضمير عائد على «شيء آخر». في صفحة ٤٤: «وخلاصة القول أن لغة القصة إذا ما استُخدمت بكفاءة بالغة تجعل الماضي واقعًا معاشًا.» الواقع أن هذا خطأ شائع؛ إذ الكلمة الصحيحة لغوية هي «معيشًا» لا «معاشًا». وفي صفحة ٨٤: «حتى إذا استنفذنا العمل القصصي كله في توزيعه على هذه الوحدات تجلَّى أمامنا في النهاية جوهر العمل.» الصواب استنفدنا، وليس استنفذنا.

الملحوظة الثانية هي أن الدكتورة نبيلة أجادت عرض الوحدات الوظيفية التي تتكون منها رواية «حضرة المحترم»، وتطرَّقت من ذلك إلى النظر في دلالتها الفلسفية والمعنوية، ولكنها لم تتحدث عن جانب أعتقد أنه من أهم جوانب الرواية؛ أعني الأسلوب الذي يصطنعه نجيب محفوظ هنا، وهو أقرب شيء إلى ما كان يستخدمه. بعض أدباء القرن الثامن عشر في إنجلترا، من أمثال الروائي هنري فيلدنج والشاعر ألكزندر بوب، الأسلوب البطولي الساخر أو الملحمي الساخر، بمعنى أن الكاتب يعمد قاصدًا إلى استخدام المبالغة والتضخيم على سبيل السخرية، بحيث تكون هناك فجوة متعمَّدة بين تفاهة الموضوع وضخامة المعالجة. إن ألكزندر بوب مثلًا في قصيدته «اغتصاب خصلة الشعر» يحكي عن حادثة تافهة هي سرقة أحد النبلاء لخصلة شعر من فتاة مجتمع تُدعى بليندا، فيرفع هذا الحادث إلى مرتبة الأحداث الجليلة التي تهز الكون، سخريةً من تصنُّع أبناء الطبقات الراقية وغرور سيدات المجتمع؛ فهو يصف بليندا مثلًا حين تجلس إلى مائدة زينتها — وليس أشيع من ذلك في حياة أي امرأة — كما لو كانت حورية من حوريات الأساطير، تحيط بها آلهة الحب. ونحن بالمثل نجد أن نجيب محفوظ في وصفه لطموح عثمان بيومي إلى الترقي الوظيفي يستخدم لغةً مفخمة، أقرب إلى المصطلح الديني، تكثر فيها كلمات وعبارات من نوع: الأشواق اللانهائية، السلطان، محراب الحياة، قربان، تجديف، ذروة المجد، الأبهة، الحقيقة الأبدية المتعالية، الجلال، المقام، الأعتاب الإلهية، الحضرة العليا، الواجب المقدس، سدرة المنتهى … وكأنما يعمد — من طريق المقابلة بين الديني والدنيوي — إلى فضح خواءات هذه التطلعات الطبقية، والإبانة عن السراب الذي ضيَّع عثمان حياته جريًا وراءه. ومن ناحية المصادر الفكرية أعتقد أننا نجد هنا مثاليةً هيجلية تنظر إلى الدولة على أنها أعلى تحقق لإمكانات الروح الإنساني، كما نجد قعقعةً نِتشوية تُعلي من

شأن الإرادة. والأمثلة على ذلك كثيرة في الرواية. صفحة ٣ مثلًا: «حتى الإله القابع وراء المكتب الفخم. وتلقى صدمة كهربائية موحية خلاقة غرست في صميم قلبه حبًّا جنونيًّا ببهجة الحياة في ذروتها الجليلة المتسلطة. عند ذاك دعاه نداء القوة للسجود، وحرضه على الفداء.» أو صفحة ٢٣: «قال إن حياة الإنسان الحقيقية هي حياته الخاصة ... إنها مقدسة ودينية، بها تتحقق ذاته في خدمة الجهاز المقدَّس المسمَّى بالحكومة أو الدولة، بها يتحقق جلال الإنسان على الأرض فتتحقق به كلمة الله العليا.» أو صفحة ١٦٥: «إن الدولة هي معبد الله على الأرض، وبقدر اجتهادنا فيها تنفرد مكانتنا في الدنيا والآخرة.» أو صفحة ١٨٩: «الوظيفة حجر في بناء الدولة، والدولة نفحة من روح الله مجسَّدة على الأرض.» إلى آخره. هذا ملمح أسلوبي أعتقد أنه كان يجمل بالدكتورة نبيلة أن تلتفت إليه؛ لأنه ليس ظاهرةً لغوية مجردة، وإنما أداة يتوسل بها القاص إلى استجلاء الدلالات الفلسفية والاجتماعية والنفسية لموقف بطله.

مجلة القاهرة، ٦ أغسطس ١٩٨٥

روايات محفوظ في السبعينيات

كانت السبعينيات فترةً خصبة في حياة نجيب محفوظ الأديبة من حيث الكم والكيف على السواء؛ فقد أنتج فيها عددًا من المجاميع القصصية هي «حكاية بلا بداية ولا نهاية» ١٩٧١، و«شهر العسل» ١٩٧١، و«الجريمة» ١٩٧٣، و«الحب فوق هضبة الهرم» ١٩٧٩، و«الشيطان يعظ» ١٩٧٩؛ فضلًا عن سبع روايات هي «المرايا» ١٩٧٢، و«الحب تحت المطر» ١٩٧٣، و«الكرنك» ١٩٧٤، و«حكايات حارتنا» ١٩٧٥، و«قلب الليل» ١٩٧٥، و«ملحمة الحرافيش» ١٩٧٧. وعن هذه الروايات يدور حديثنا هنا.

كانت رواية «المرايا» عملًا ذا مذاق مختلف عما أَلِفناه في روايات نجيب محفوظ السابقة؛ فهي أقرب إلى مجموعة من الصور التخطيطية واللوحات الشخصية يبلغ عددها خمسًا وخمسين، ويمكن اعتبار كلٍّ منها — من إحدى الزوايا — قصة قصيرة قائمة برأسها، لولا أن هناك تداخلًا بين هذه القصص، حين تلتقي الشخصيات وتفترق، وتشتبك مصائرها وتتشعب وتجمع بينها مناسبات الحياة العامة أو تستغرقها مشاغل الحياة الخاصة، فإذا كلٌّ في طريق. والرواية — كما هو واضح — تستمد قدرًا كبيرًا من مادتها من خبرات محفوظ الشخصية عبر السنين، والأحداث التي عاصرها، والأشخاص الذين عرفهم طفلًا وشابًّا وكهلًا، وإن كانت، بطبيعة الحال، تستوحي أيضًا عنصر الخيال الذي لا غنى عنه لأي عمل أدبي، تستكمل به هذه الزاوية أو تحذف تلك الزائدة. ولعل أبرز ما يميز الرواية — كما هو الشأن في أغلب أعمال محفوظ — ذلك التداخل الوثيق بين الشخصية والحدث، أو بين العالم الداخلي والعالم الخارجي؛ فنحن من خلال أحاديث أبطاله وأعمالهم نرى صورًا من حياة الوطن، كثورة ١٩١٩، والعدوان الثلاثي في ١٩٥٦، وهزيمة ١٩٦٧.

وهذه المرايا التي يرفعها نجيب محفوظ أمام أبطاله لكي تعكس باطنهم وظاهرهم على السواء تغطي رقعةً واسعة من الخبرة الحياتية والفكرية والوجدانية، وتثير أكثر من قضية: نفاق بعض الأساتذة الجامعيين ممن يوصون تلاميذهم بالرهبنة في محراب العلم بينما هم يسعون وراء المال والجاه، اكتشاف الجنس لأول مرة ووقعُ ذلك على نفس المراهق، وضع المرأة المصرية وحصولها على المزيد من الحقوق، انتهازية بعض الكتاب ممن يسيرون في كل موكب، اتجاه عدد من الشبان إلى الهجرة إلى الخارج، صراع الأيديولوجيات المختلفة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار. وذلك — كله من خلال مناقشات الشخصيات ووجود راوٍ — يمكن أن نعتبره نجيب محفوظ ذاته ترى الأحداث من خلاله.

ولا أدلَّ على حضور عنصر الخبرة الشخصية في هذه الرواية من وصف نجيب محفوظ في أحد الفصول لحي العباسية منذ أكثر من نصف قرن، حيث إن أديبنا كان يعيش في ذلك الحي في مطلع شبابه، إنه في الفصل المسمى «جعفر خليل» يصفه فيقول:

«العباسية في العشرينيات من هذا القرن، حي الهدوء الشامل والحقول المترامية والحدائق الغنَّاء؛ شرقيُّه قصور كالقلاع وشوارع شِبه خالية يجلِّلها صمتٌ وقور، وغربيُّه بيوت مستقلة ذوات حدائق خلفية صغيرة تزدان بكرمة وشجرة جوافة وأرض مغروسة بالشِّيح والورد والقرنفل، تحدق بها الحقول، في طرفها ساقية تدور بين خمائل من أشجار الحِنَّاء، وتزكو رقعتها بالجرجير والطماطم، وتنتشر فوق أديمها نخلات معدودات. أما فيما يلي أسوار البيوت فتمتد غابة من أشجار التين الشوكي. في النهار لا يخرق صمتَها إلا جلجلةُ الترام، وفي الليل لا يتردد في جنباتها إلا صيحة الخفير، وإذا هبط الليل لفَّها بظلامه فلا يخفِّف من غلظته إلا إشعاعات الفوانيس المدلاة من أعالي أبواب بيوتها.»

والبطل الحقيقي لهذه الرواية، كما لكثير من روايات محفوظ، هو الزمن؛ تلك القوة الميتافيزيقية التي تحمل البشر على أمواجها، وتجعل الحظ يتقلب بهم فيرفع هذا ويخفض ذاك؛ أو على حد قول محفوظ في موضع آخر من الرواية: «تأملت الموقف، نظرت طويلًا إلى الابن، تذكرت الأب، ثم خُيِّل إليَّ أني أسمع هدير الزمن وهو يتدفق حاملًا متناقضاته المتلاطمة.»

تلت «المرايا» روايةٌ قصيرة هي «الحب تحت المطر»، والعنوان رمزي يشير إلى حالة الخطر التي عاش فيها شعبنا بعد حرب ١٩٦٧ وقبل انتصار أكتوبر ١٩٧٣. وتميل

الرواية، في بعض أجزائها، إلى المباشرة، كما تفتقد الأبعاد الفلسفية التي نجدها عادةً في روايات محفوظ. إنها، في رأيي، أدنى مستوًى من أعماله السابقة، هنا ون، على مواقف شائقة، ومشاهد أحسن تصويرها، وهو ١٢٤ وإنهتكن شتمل ما لا يُستغرب من روائي طويل الباع، عظيم الخبرة، مثل نجيب محفوظ. ورغم روح القتامة التي تسيطر على العمل، نجد بصيصًا من الضوء في آخر الرواية حين يتحدث أبو النصر الكبير، وهو من رجال المقاومة الفلسطينية، مؤكدًا روح الصمود العربي، فيقول:

«القضية ممتدة في الزمن، وليست بقضية هذا الجيل وحده، ولكن الكلمة النهائية ستظل سرًّا مقدسًا في طوايا الغيب، كما سيظل ميلادها رهنًا بالإرادة؛ فإما نموت موتًا غير مأسوف علينا، وإما نحيا حياة كريمة كما ينبغي لنا.»

ورواية «الكرنك» ١٩٧٤، مثل سابقتها، عمل من وحي الظروف السياسية وتصوير لمراكز القوى التي كانت موجودة قبل حركة التصحيح، وهي أمعن من «الحب تحت المطر» في المباشرة، بل هي في رأيي أضعف روايات محفوظ من الناحية الفنية، رغم امتلائها بالقيم النبيلة التي تدعو إلى الحرية والكرامة والعدل. وتتحقق وحدة المكان في الرواية من خلال تردد الشخصيات على مقهًى يُدعى مقهى الكرنك. وهي تنقسم إلى أربعة أجزاء يحمل كلٌّ منها اسم شخصية من شخصيات الرواية: قرنفلة، ثم إسماعيل الشيخ، ثم زينب دياب، ثم خالد صفوان. وهذا التكنيك الذي يتيح لنا رؤية الحدث من عدة زوايا تكنيك قد سبق إلى استخدامه لورنس دريل في رباعية الإسكندرية، وفتحي غانم في «الرجل الذي فقد ظله»، كما استخدمه محفوظ ذاته في رواية «ميرامار»، وهي — كرواية «الكرنك» — قد حُوِّلت إلى عمل سينمائي نال نجاحًا كبيرًا لصراحته وشجاعته.

وتجسِّد الرواية التي انتهى محفوظ من كتابتها في ديسمبر ١٩٧١ عددًا من القيم الإيجابية هي على حد قول إحدى الشخصيات: «أولًا: الكفر بالاستبداد والديكتاتورية. ثانيًا: الكفر بالعنف الدموي. ثالثًا: يجب أن يطرد التقدم معتمدًا على قيم الحرية والرأي العام واحترام الإنسان، وهي كفيلة بتحقيقه. رابعًا: العلم والمنهج العلمي هو ما يجب أن نتقبله من الحضارة الغربية دون مناقشة، أما ما عداه فلا نسلِّم به إلا من خلال مناقشة الواقع متحرِّرين من أي قيد قديم أو حديث.»

و«الكرنك»، كما قلت، رواية حزينة. إنها شاهد على عقد الستينيات المليء بالإيجابيات والسلبيات معًا، هي مرثية العمر الجميل — إذا استخدمنا عبارة للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي — وهي تؤكد دور نجيب محفوظ كضمير مصر الحديثة.

نأتي بعد ذلك إلى رواية «حكايات حارتنا»، فنجدها — مثل «المرايا» — عملًا يستعصي على التصنيف، ويقع في مكانٍ وسطٍ بين فن الرواية وفن الأقصوصة. إن نجيب محفوظ يعود بنا هنا إلى عالم رواياته السابقة «زقاق المدق» و«أولاد حارتنا» وغيرهما، حيث الحارة تجسيد للكون عمومًا، وأبناؤها صور للإنسان في كل زمان ومكان. ويتكون الكتاب من ثمانٍ وسبعين حكايةً قصيرة، لا يجاوز بعضها صفحةً واحدة، ولكن دلالاتها تمتد إلى ما وراء ذلك كثيرًا. إنها نموذج لاجتماع الواقعية والصوفية في عمل محفوظ؛ فكل التفاصيل واقعية دقيقة، ولكن معنًى خبيئًا مستترًا يتخايل من ورائها، تلفُّه غلالة من الغموض، وتعين عليه تلك الأبيات من الشعر الفارسي التي ينشرها محفوظ، بلغتها الأصلية، في تضاعيف حكاياته.

وتسجِّل الرواية — بين ما تسجِّل — لمحات من ثورة ١٩١٩ التي من الواضح أنها تمثِّل، عند نجيب محفوظ، أعلى نقطة بلغها الوعي القومي المصري في مواجهة الاستعمار. كما أنه — باعتباره وفديًّا في فترة كان الوفد فيها هو الناطق الحقيقي باسم الشعب — يُكن لسعد زغلول أطيب الذكريات. يقول الراوي في الحكاية رقم ١٢:

«أحملق فيما يجري من فوق سور السطح، وأتساءل عما يحدث للدنيا.

وتتلاطم الأحاديث مشحونةً بكهرباء الوجدان، وينهمر سيل من الألفاظ الجديدة السحرية، سعد زغلول، مالطة، السلطان، الهلال والصليب، الوطن، الموت الزؤام.

الأعلام تُرفرف فوق الدكاكين، صور سعد زغلول تلتصق بالجدران، إمام المسجد يظهر في شرفة المئذنة ويهتف ويخطب.

وأقول لنفسي إن ما يحدث غريب، ولكنه مثير ومسلٍّ شديد البهجة.»

كذلك تسجل الرواية خروج المرأة إلى ميدان العمل، وما أحدثه ذلك من صدمة في بداية الأمر. تقول إحدى الجارات لأم الراوي إن توحيدة بنت أم علي بنت عم رجب توظَّفت في الحكومة، وأصبحت تذهب إلى الوزارة وتجالس الرجال. ويتحسر أهل الحارة على فعلة توحيدة، وكأنها ارتكبت أمرًا إدًّا، فيَلُوكون سيرتها في الحارة، ويردِّدون كلما لاحَ أبوها عم رجب «اللهم احفظنا» أو «يا خسارة الرجال». ويعلِّق الراوي — من زاوية نظر الطفل الذي يردِّد كالببغاء ما يسمعه من الكبار — فيقول:

«توحيدة أول موظَّفة من حارتنا. ويقال إنها زاملت أختي الكبرى في الكتاب. ويحفزني ما سمعته عنها إلى التفرج عليها حين عودتها من العمل. أقف عند مدخل الحارة حتى أراها وهي تغادر سوارس، أرنو إليها وهي تدنو سافرةَ الوجه مُرهَقة النظرة

سريعةَ الخطوة بخلاف النساء والبنات في حارتنا. وتُلقي عليَّ نظرةً خاطفة أو لا تراني على الإطلاق، ثم تمضي داخل الحارة. وأُتمتم مردِّدًا كالببغاء: يا خسارة الرجال!»

والحكاية رقم ٥٠ تسجِّل لمحة من نظام الفتونة الذي كان من ملامح القاهرة المُعِزِّية حتى أوائل هذا القرن. يصف الراوي فتوة الحارة، جعلص الدنانيري، فيقول:

«هو عملاقٌ مترامي الأطراف طولًا وعرضًا، ذو كرش مثل قبة جامع، ووجه في حجم عجيزة ست أم زكي، يتمايل فوق صهوة حصانه كالمحمل، ولكنه سريع الانقضاض كالريح، ويلعب بالنبوت في رشاقة الحواة، وعند القتال يقاتل بنبوته ورأسه وقدميه وأتباعه.

لا يسمع صوته إلا مزمجِرًا أو هادرًا أو صارخًا، ودائمًا قاذفًا سيلًا من الشتائم يخاطب أحبَّاءه بيا ابن كذا كذا. لا يُرى باسمًا أو هاشًّا حتى وهو يتلقى الإتاوات ويصغي إلى الملق، يستوي في ذلك عنده صاحب الوكالة وحمودة القواد.

يعجز مرةً أحد التجار عن دفع الإتاوة فيستمهله أسبوعًا، ولكنه لا يقبل، فيُضطر الرجل إلى البقاء في بيته مع الحريم حتى يجيئه الفرج.»

وتمتاز هذه الحكايات بالجمع بين الحس المأسوي الفاجع وروح الفكاهة الممتعة، شأن كل روائي عظيم يرى الحياة كاملة من كافة نواحيها. انظر مثلًا إلى الواقعية الدقيقة في هذا المشهد من الحكاية رقم ٦٣، وما يفيض به من صدق مقنع وفكاهة مشجية:

«بُذرت الكراهية بين شلضم وقرمة في ضفاف الصبا. في أحد الأعياد مزَّق شلضم جلباب قرمة الجديد، فاشتبكا في خناقة حامية، فضرب قرمة شلضم بمقدم قبقابه فقطع حاجبه، وسجَّل في وجهه أثرًا باقيًا.

منذ ذلك التاريخ القديم عشَّشت عاطفةٌ صفراء ضاربة للسواد في أعماقهما، ويجمعهما اللعب مع الصبيان والاختلاط في المناسبات، ولكن الجرثومة الشرهة تظل رابضة ونفَّاثة للحنق، ويظل منظر أحدهما قوة غادرة ومتحدية للآخر.

في الكُتاب يتبادلان الغمز واللمز، يتحرش أحدهما بالآخر، ويحرِّض عليه سيدنا الشيخ عند أية فرصة سانحة.

ومات أبو شلضم، وأُقيم سرادق العزاء كالعادة، ووقف قرمة فوق سطح غير بعيد وراحَ يغني:

حوِّد من هنا وتعالَ عندنا

ولما خطب شلضم بنت الفسخاني، حاول قرمة خطفها منه بالحيلة وبتسويء سُمعته عند أهلها، وفي خلال ذلك تشاجرا بعنف، فقطع شلضم قطعةً من أذن قرمة، وترك به أثرًا باقيًا كالذي تركه بوجهه من قبل.»

وفي نفس العام الذي صدرت فيه «حكايات حارتنا»، عام ١٩٧٥، صدرت لمحفوظ روايةٌ أخرى هي «قلب الليل»، بطلها عجوز يُدعى جعفر الراوي، يحلم بوقف يعتقد أنه كان مِلكًا لأجداده، ولا أمل له في أن ينال شيئًا منه. ويحاول القاصُّ — وهو موظف في الأوقاف — أن يُقنعه ببُطلان هذا المسعى، وبأنه يجري وراء سراب، ولكن الراوي يُصرُّ على حقوقه، وعلى إقامة دعوى على الحكومة واستشارة محامٍ شرعي. ومن خلال هذا الموقف تتوطد العلاقة بين القاص وجعفر الراوي، ويُكثران من الالتقاء في مقهًى بالباب الأخضر، حيث يقصُّ عليه الشيخ الفاني تاريخ حياته وما مر به من خبرات ومغامرات. إن جعفر الراوي الآن يتخبط في الشوارع نهارًا وحتى منتصف الليل، ويبيت في خرابة هي مِلكه بوضع اليد، وهي ما تبقَّى من بيت جده القديم. ومن أحاديثه نعرف أنه فقدَ أُمه وهو طفل، ولم يكن قد عرف عطف الأب، فانتقل للعيش في بيت جده، وهذا الجد — أشبه بجبلاوي في رواية «أولاد حارتنا» — سيدٌ عظيم القدرة، كبير المهابة، يستطيع أن يُغْني ويُفقر، ويُقرب وينبذ، إذا رضي أو سخط. ويتولى الجد الإنفاق على حفيده وتعليمه، ويُعد له مستقبلًا مشرقًا، ولكن هذه الحسابات كلها تنقلب حين يقع جعفر الراوي في شبابه في حب غجرية راعية أغنام من عشش الترجمان، لا حسب لها ولا نسب، ولا تعليم ولا تربية. وفي لحظة جنون يتزوجها جعفر، فيغضب عليه جده، ويقطع كل صلة له به. وكما هو المتوقَّع، تزول السكرة، وتُسفِر مروانة الغجرية عن أنيابها، حتى يستحيل العيش بين الزوجين، فتترك له البيت، ولا يراها بعد ذلك. ويحترف جعفر — سليل العلم والدين — مهنة الغناء في جوق صديقه محمد شكرون إلى أن تراه سيدة ذات حسب ونسب في إحدى الحفلات، تُدعى هدى هانم صديق، فتنجذب إليه وترتبط به في الحلال. ومن خلال هذا الوسط الراقي الجديد يكمل جعفر تعليمه، وتفتح له زوجته الغنية مكتبًا للمحاماة، ويتعرف على أناس مثقَّفين يتحدثون في الدين والسياسة والأخلاق، وتستبد به الغيرة حين يلحظ — أو يتوهم — إعجاب زوجته بأحدهم، ويُدعى سعد كبير، فيهوي عليه بقطَّاعة ورق تُورده حتفه، بعد خلاف في الرأي السياسي ظاهرًا، وعن غيرة زوجية في الحقيقة. ويدخل جعفر السجن حيث يقضي أعوامًا طوالًا، تكون زوجته قد انتقلت إلى جوار ربها أثناءها، ويهاجر صديقه محمد شكرون إلى شمال أفريقيا. وفي السجن

يضعف بصره، ويصاب بأمراض شتى، ولا يبقى له من أمل في الحياة إلا استردادَ وقفِ جده الذي لا نعرف إن كان حقيقة أو أسطورة.

هكذا يتمكن نجيب محفوظ في أقل من مائة وخمسين صفحة من تجسيد خبرة إنسانية كاملة هي خبرة التعلق بالأوهام والحاجة إلى الانتماء والبحث عن معنًى للحياة، وإلا صار البقاء عبثًا لا ضرورة له. وتزخر الرواية بالمشاهد الرائعة التي تجسِّد الموقف أمام عينَي القارئ، كهذا المشهد الذي يذهب فيه جعفر الراوي مع صديقه المغني محمد شكرون لطلب يد مروانة الغجرية من أهلها:

«كنا أول غريبَين يشقَّان سبيلهما في عشش الترجمان نهارًا دون أن يتعرَّضا للموت. حدَّقت فينا أعينٌ شِريرة باستطلاع ساخر وتحدٍّ، وتوقفت الحركة دقيقة، حركة تدريب القرود وجز الأغنام ووزن المخدرات وجلاء الأدوات المسروقة ودق الطبول.

وتجمَّع حولنا نفرٌ من الغلمان وراحوا يُحيُّون الشيخ جعفرًا هاتفين:

شد العمة شد   تحت العمة قرد

ومضينا إلى العجوز الجالس أمام كوخه وأم مروانة بين يديه.

وتصافحنا، وكان طاعنًا في السن حتى الموت، فقالت أم مروانة نيابةً عنه: إنه يرحِّب بكما.

فقال العجوز يخاطبها بعد أنْ لكمها في ظهرها: لأنك أنت توافقين عليك اللعنة.

فقال محمد شكرون: صاحبي من أصل كريم.

فبصق العجوز قائلًا: طز!

فقال محمد شكرون محرجًا: وهو يعمل.

ولكن العجوز قاطعه: لا يهمنا العمل أيضًا.

فقال: أخلاقه.

فقاطعه العجوز: ولا تهمنا الأخلاق!

فقال شكرون وهو يتحلى بمزيد من الصبر: بكل إيجاز نريد كريمتكم على سنة الله ورسوله.

فضحك العجوز عن فمٍ خالٍ تمامًا وقال: مع ألف سلامة. تكلم عن المهر.

– تكلم أنت؛ فأنت كبيرنا.

فانتفخ العجوز قائلًا: عشرة جنيهات في يدي هذه.

وبسط يده، فتحرَّكت أم مروانة حركةً غامضة، فقطَّب العجوز قائلًا: بلا جهاز!
فقلت: لنقرأ الفاتحة.
وانطلقت من حولنا الزغاريد.»

كذلك شهد عام ١٩٧٥ روايةً ثالثة لمحفوظ هي «حضرة المحترم». وبطل الرواية عثمان بيومي، موظَّف تدرَّج في سلك الحكومة، لم يكن له شاغل إلاها، وفي سبيلها ضحَّى بالحب الصادق والزواج العاقل والصداقة الخالصة وكافة العلاقات الإنسانية. وفي نهاية حياته، وهو يرى الموت رأي العين، يدرك بطلان ذلك كله، ويجد — بعد فوات الأوان — أنه قد أضاع حياته بددًا. ومن الخصائص المميزة لهذه الرواية أن نجيب محفوظ في وصفه لطموح عثمان بيومي إلى الترقي الوظيفي يستخدم لغةً مفخَّمة، أقرب إلى المصطلح الديني، تكثر فيها كلمات وعبارات من نوع: الأشواق اللانهائية، السلطان، محراب الحياة، قربان، تجديف، ذروة المجد، الأبهة، الحقيقة الأبدية المتعالية، الجلال، المقام، الأعتاب الإلهية، الحضرة العليا، الواجب المقدس، سدرة المنتهى؛ وكأنما يعمد — من طريق المقابلة بين الديني والدنيوي — إلى فضح خواء هذه التطلعات الطبقية، والإبانة عن السراب الذي ضيَّع عثمان بيومي حياته وراءه.

كأنما لم يكفِ محفوظًا هذا العطاءُ الغزير، فإذا به يودِّع حقبة السبعينيات بعمل كبير، حجمًا وقدرًا على السواء، هو «ملحمة الحرافيش» الصادرة في ١٩٧٧. وهذه الملحمة التي تغطي أكثر من خمسمائة وستين صفحةً عود إلى عالم «أولاد حارتنا» و«حكايات حارتنا» حيث يتجاوز الواقع والرمز، ويكتسب المعنى الواقعي المباشر إيحاءات فلسفية بعيدة المدى. إننا نجد هنا عشر حكايات هي على الترتيب: عاشور الناجي، شمس الدين، الحب والقضبان، المطارد، قرة عيني، شهد الملكة، جلال صاحب الجلالة، الأشباح، سارق النغمة، التوت والنبوت. والرواية تنتمي من حيث البناء إلى ما يُسمى برواية النهر، أو رواية الأجيال، حيث تتتابع الأجيال كما تتتابع موجات النهر، ونرى أثر الوراثة والمصاهرة والصداقات والعداوات، وذلك كله في جو مشبع بعبق الأسطورة البطولي، حيث أعمال الشجاعة تتجاور مع أعمال الخسة، وحيث الشر هو الوجه الآخر للخير، وذلك في رؤية شاملة ترسم لوحة بانورامية عريضة.

ونلاحظ في ختام هذه الملاحظات أن روايات نجيب محفوظ في السبعينيات هي أكمل سجل لدينا للأوضاع النفسية والاجتماعية والسياسية للإنسان المصري في ذلك العقد وما سبقه من عقود، وأنها — وإن لم تقدم تجديدات تقنية لافتة — قد دعمت منجزات مؤلفها

الروائية السابقة، وأكَّدت قدراته على الوصف والتحليل والملاحظة، وأبرزت قدرته على الإيجاز الدال والإسهاب الوافي في آنٍ واحد، كما أنها سوف تظل درسًا للروائيين الشبان في العكوف على فن الرواية، وتجويد أساليبه، وتوسيع رقعة النمو، ومواكبة متغيرات العصر.

مجلة القاهرة، ١٥ ديسمبر ١٩٨٨

الرجل الذي نقل فن القص العربي إلى آفاق الفكر الفلسفي

من مَجثمه على قمة التسعين يقف مثل نَسرٍ حادِّ البصر والبصيرة — رغم غشاوةٍ رانت على العينين والسمع — يرمق قرنًا مضى بخيره وشره، ويُطل على قرن جديد.

كان هذا القرن الماضي — كما سجَّله في رواياته وأقاصيصه وحوارياته المسرحية ومقالاته — ساحةَ قتال دامٍ بين مختلف الأيديولوجيات، وبؤرةً حارقة تجمَّعت فيها خبرات الإنسان، وتصارعت قوى التقدم والمغامرة مع قوى المحافظة والجمود؛ لهذا نجد أن من الخيوط المترددة في عمله الصراع بين أبولونية عاقلة تحسب حساب خطواتها وديونيزية جامحة تلقي بمفتاح الحذر إلى الريح. يتجاور على صفحاته الشيوعي الملحد والإخواني الساعي إلى إقامة دولة الإيمان، المتصوف وطالب اللذة، الأرستقراطي والمُعدِم، وبينهما شرائح من البورجوازية تكاد تنسحق بين ما فوقها وما تحتها.

كانت حياته في الرواية تلخيصًا يكاد يكون جامعًا لتطور هذا الفن عبر القرون. في قرابة ستين عامًا — هي عمره في النشر — اجتاز بنا مراحل الرواية الأوروبية الثلاث الكبرى؛ مرحلة الرومانس التاريخي الحافل بالوطنية والمغامرة والعاطفة ممثَّلًا في رواياته الفرعونية، مرحلة القص الواقعي الذي ساد القرن التاسع عشر في أوروبا، مرحلة التجريب الشكلي والتمرد المضموني الذي اتسم به فن القرن العشرين واستخدام الرمز، وهو ما يتجلى في أعماله بدءًا ب «أولاد حارتنا» ومرورًا ب «اللص والكلاب» و«الشحاذ» و«الطريق» وغيرها إلى أن نصل إلى مرحلة «الحرافيش».

كان ضميرًا لمصر ولأزمات المثقف المصري — كمال عبد الجواد ومن تلوه — في فترات الصراع ضد الاحتلال البريطاني والصراع ضد القهر الداخلي على السواء، وكان

أشبه بقرون استشعار مُرهَفة تحذر من الكارثة المقبلة — وقد أقبلت في يونيو ١٩٦٧ — ولكنه لم يفقد قطُّ إيمانه بقدرة مصر على التجدد والعلو على آلامها، وهو ما حدث في أكتوبر ١٩٧٣.

جمعت كتابته بين حس الفاجعة وحس الملهاة، وظل يغذوها دائمًا تعاطفٌ إنساني عميق مع محنة شخصياته وأزماتها (بدأ روايته «بداية ونهاية» وهو ينتوي السخرية من شخصياتها، ثم انتهى به الأمر — مع كل فصل يكتبه — إلى التعاطف مع مأساتها). وصوَّر لحظات مفصلية من تاريخ مصر الحديث منذ إعلان الحماية وقيام الحرب العالمية الأولى حتى يومنا هذا، ولم يقتصر على تقديم جغرافيا المكان في أحياء القاهرة الشعبية، إنما قدَّم أيضًا جغرافيا الروح وتضاريس العقل والوجدان.

كثيرة هي منجَزاته شكلًا ومضمونًا على السواء، لكن إنجازه الأكبر — في تقديري — هو أنه الرجل الذي نقل فن القص العربي إلى آفاق الفكر الفلسفي، وذلك بمثل ما نقل العقاد — في العقود الأولى من القرن العشرين — النثر العربي من مرحلة السجع اللفظي والمعنوي، وبلاغة المقامات، ونظرات المنفلوطي وعبراته، إلى مرحلة النظر الفلسفي، سواء كان موضوعه هو نِتشه وشوبنهور وجوته أو المعري والمتنبي وابن الرومي.

سبعة أمثلة من أدب نجيب محفوظ أمرُّ عليها مرورًا سريعًا — بل خاطفًا — تدليلًا على دعواي: رواية «الطريق»، وأقصوصتان هما «حارة العشاق» و«زعبلاوي»، وأربع أقاصيص تتناول حس العبث (الأبسورد) الذي لا يفتأ يخامر أبطاله.

«الطريق» خطوة جريئة خطا بها نجيب محفوظ إلى استلهام مادته من المشاكل الميتافيزيقية الخالصة، حيث نلتقي بالبطل في لحظة انفتاح على حقيقة وجوده، من خلال موقف يدعو إلى التأمل؛ ومن ثَم ينفسح المجال أمام الكاتب ليجري على لسان بطله ما يؤرِّق باله من مشكلات الكون والوجود.

تتخذ القصة موقفًا أقرب إلى الموقف الوجودي، كما نجده عند ألبير كامو حيث يرتكب البطل جريمةَ قتل لا يكاد يوجد لها مبرر معقول، وإنما هي تتم — كما تتم أمور كثيرة في الحياة — بمصادفة طائشة عمياء. والقصة رمزية من أولها إلى آخرها؛ فليست الأحداث فيها إلا بمثابة علامات الطريق التي يراد بها ألا يضل السائرون. وهي بهذا أقرب ما تكون إلى التجريد الذي يكاد ينزع من الأشياء دلالتها الملموسة، ويسعى إلى استخراج لبابها العاري وحده. وألوان القصة درجات من الأبيض والأسود، يضيئها نورٌ داخلي خافت. إننا لا نجد هنا ألوانًا صارخة ولا أحداثًا لافتة (باستثناء حدث أو حدثين)،

وإنما نجد الكاتب يرقب مأساة أبطاله بعين صاحية حزينة. كل شيء في القصة مغلق على ذاته، والأمل في الاتصال مقطوع، والمصير قد تحدَّد من بداية الأمر. وبالرغم من هذا اللون الرمادي الذي يسود القصة، فإن فيها من دواعي اللذة ما يعزِّي الإنسان المصلوب عن عذابه. إن شدة آلام صابر الرحيمي تجعله في شِبه طرَب مقدَّس؛ فهو أحيانًا ما يهتزُّ تلذذًا بالألم، وكأن هزَّته رقصة الطير المذبوح. والقصة قد توافَر لها من موضوعية التناول ما يجعلها أقرب إلى الاستاتيكية منها إلى الديناميكية، إذا كان لنا أن نستخدم مصطلحات يحيى حقي؛ فهذه اللحظات من الانفعال الجامح تحمل بذور نهايتها في طياتها. وهي لا تكاد تشتعل حتى تخمد نارها، ويستحيل كل شيء إلى رماد. لقد اختار نجيب محفوظ موقفًا لا تعوزه عوامل التوتر والعنف والصراع، ولكنه آثر أن يتناوله من زاويته الفكرية المجردة، وأن يستخلص منه نتائجه الميتافيزيقية وحدها. إن صابر الرحيمي — كسعيد مهران — قاتل أفَّاق على معنى وجوده من خلال القتل، وكلا الرجلين أقدر على الإحساس منه على التفكير، ولكنهما مع ذلك يتميزان تميزًا واضحًا. ما علة هذا الاختلاف بين «اللص والكلاب» و«الطريق»؟ الإجابة — فيما يبدو — أن نجيب محفوظ آثر في الأولى معايشة اللحظة الدرامية بكل عمقها الوجداني وحرارتها، ولكنه آثر — في الثانية — أن يتخطى الخبرة إلى معناها. «الطريق» أقرب إلى «أولاد حارتنا» منها إلى «اللص والكلاب». الجو في «الطريق» خريفي شاحب، والألوان باهتة، وكل شيء قد سكن سكون مرعًى من العشب الناعم الرقيق به هياكل ونُصب عريقة، تعاقبت عليها عواطف حارَّة متربِّصة وليالٍ صافية من الوحشة، ولا نهاية من سموات الظهر الخالية (إدوار الخراط). وكأنما قد أفرغ نجيب محفوظ العالم من كل سكانه، ولم يترك إلا بطله واقفًا بين الأنقاض بينما السماء — كعادتها — مُحايِدة لا تتدخل.

«حارة العشاق» — من مجموعة «حكاية بلا بداية ولا نهاية» الصادرة في ١٩٧١، وقد قُدِّمت فيما بعدُ على خشبة المسرح — قصةٌ أخرى تتدثر برداء الرمز، ويبرز فيها عنصر الفكر. موضوع القصة هو مشكلة الشك واليقين، وذلك من خلال زوج كان يعيش هانئًا مع زوجته، وفجأةً — بلا سبب واضح — بدأ الشك يداخله في إخلاصها له، وتحوَّلت حياتهما تدريجيًّا إلى حَلْقة جَهنَّمية من الشكوك والتوترات والغيرة، يطلِّقها تارةً ويعيدها إلى عصمته تارةً أخرى. وفي الختام يقول الزوج: «لئن تكن زوجتي مُذنِبة بنسبة ٥٠٪، فهي بريئة في الوقت نفسه بنسبة ٥٠٪. ولأني أحبها أكثر من الدنيا نفسها، ولأنه لا بديل عنها إلا الجنون أو الانتحار، فإنني سأسلم باحتمال البراءة.» وعلى هذه الخاتمة التي لا

تختم شيئًا، هذا اليقين الشاك أو هذا الشك المتيقن، يترك كاتبنا بطله المدعو «عبد الله» أو نحن جميعًا؛ إذ كلنا عبيد الله (قارن شخصية «إفريمان» أو كل إنسان في مسرحيات العصور الوسطى المعروفة باسم الأخلاقيات، وهي التي استوحاها الدكتور هاني مطاوع في مسرحيته «يا مسافر وحدك»).

تبدأ القصة بالزوجين في بيتهما بعد خمس سنوات من الزواج. هنية — الزوجة — هانئة كاسمها، وعبد الله واجم لا يلبث أن يقول حين تسأل عن علة كدره: «الحق أني عانيت تجربةً جديدةً كل الجدة، وهي الشك:

هتفت باستياء: الشك!

– كمن صحا عقب نوم ثقيل على لسعة عود ثقاب مشتعل.

قالت بامتعاض وغضب: أطلعني على أفكارك أكثر.

– قلت إنه الشك وكفى.

فصاحت بغضب: «لا أصدِّق أنني أتلقَّى منك إهانة صريحة.»

ويصارحها عبد الله بما يعتلج في صدره من شكوك فتثور لكرامتها، وتترك له البيت، وهو يرسل في أعقابها يمين الطلاق.

ولا يلبث إمام الجامع، الشيخ مروان عبد النبي (وهو في القصة رمز الدين)، أن يعيد المياه بين الزوجين إلى مجاريها، فتعود هنية إلى منزل الزوجية.

لكن المشكلة تتجدد مرةً أخرى، ويقع الطلاق من جديد. وفي هذه المرة يتوسط الأستاذ عنتر وهو مدرس (يمثِّل العقل) حتى تستأنف الحياة بين الزوجين مجراها.

وللمرة الثالثة يقع الطلاق، ويزور مراد عبد القوي — شيخ الحارة — البطل، ويدور بينهما نقاش يقرر عبد الله في أعقابه أن يسترد زوجته. ويسأله شيخ الحارة وهو يهم بالذهاب: «وهل أنت سعيد؟» فيبتسم عبد الله ابتسامة لا تخلو من حزن ويقول: «بنسبة لا تقل عن ٥٠.»

ومن الواضح أن هذه القصة — كما كتب الدكتور عبد القادر القط في دراسة له عن نجيب محفوظ عنوانها «قضايا أدبية» — تقف متردِّدةً على عتبة الرمز؛ فالشخصيات والأحداث لا يريد بها الكاتب «مجرد الواقع، بل يتخذ منها رموزًا ودلالات تتجاوز وجودها الواقعي إلى الكشف عن قضايا نفسية وفكرية أكثر شمولًا من الواقع المحدود». والقضية هنا هي نسبية المعرفة، واختلاف زوايا النظر إليها، واستحالة اليقين؛ مما ينتهي الكاتب

معه إلى اصطناع موقف براجماتي يحكم على الأمور بثمارها الواقعية؛ فالثقة أروح من الشك، وأدعى إلى الطمأنينة النفسية وانتفاء التمزقات. ومن هنا يؤثر عبد الله أن يفترض براءة زوجته، ولو لم يكن من ذلك على يقين.

أنتقل الآن إلى أربع أقاصيص تتناول خبرة العبث أو المحال. يومئ عنوان رواية **نجيب محفوظ** الباكرة **عبث الأقدار** (١٩٣٩) إلى وعي الكاتب بما دعاه توماس هاردي «مفارقات الحياة الصغيرة». لكن لقاء نجيب محفوظ مع كتاب **العبث** يكاد ينتهي هنا؛ فهو — باستثناء بضع قصص في مجاميع **تحت المظلة** (١٩٦٩) و**حكاية بلا بداية ولا نهاية** (١٩٧١) و**شهر العسل** (١٩٧١) — يظل كاتبًا كلاسيكيَّ الأسلوب، لا يدَعه حِرصه على إحكام البناء وعلى عقلانية النظرة ينجرف مع مد الحلم والانخطاف والانشداه. حقًّا إن روايةً مثل **الشحاذ** (١٩٦٥) هي أساسًا استكشاف لمعنى الوجود، ويقظة إلى ما في الكون من عشوائية. ولكن خبرة عمر الحمزاوي تظل محكومة بنفس الحس الكلاسيكي المنظم ونفس المعمار الفني الدقيق اللذين نجدهما في أعماله السابقة. في هذه الحدود إذَن أتحدَّث عن خبرة العبث في أقاصيص محفوظ الأربع، مؤكدًا أنه يختلف — من هذه الناحية الجوهرية — عن غيره من مصوِّري الخبرة العبثية كبهاء طاهر وشفيق مقار وإبراهيم منصور.

و**همس الجنون**» — الأقصوصة التي تمنح اسمها لأول مجاميع محفوظ القصصية (١٩٣٨) — أقرب إلى ما يُسمونه في الطب النفسي: دراسة حالة. إنها معالجة موباسانية لخيط الانحدار نحو الجنون، والقاص يحكيها بعد أن قضى بطله زمنًا في مستشفى الأمراض العقلية، إلى أن تم شفاؤه. كان البطل أدنى إلى الهدوء بل إلى الجمود والكسل، ولكن عينيه تنفتحان ذات صباح، فإذا كل ما كان يبدو له مألوفًا قد صار غريبًا محيِّرًا، وإذا وعي الحرية يضيء في ظلمات روحه كعمود من البرق: «**نزلت عليه الحرية كالوحي فملأه يقينًا لا سبيل إلى الشك فيه، إنه حر يفعل ما يشاء كيف شاء حين يشاء.**» (قد مر أورست، بطل مسرحية سارتر **الذباب**، بخبرة مشابهة). ويستقبل بطل محفوظ دنياه من جديد، وقد مُلئت أهدابه طمأنينة وثقة بالنفس، فتبدأ المتاعب تنصبُّ عليه كالمطر. إنه يرى رجلًا وامرأة يأكلان ويشربان ما لذَّ وطاب في أحد المطاعم، وعلى قيد خطوات منهما جماعة من غلمان السبيل، جوعى عرايا، فيصدم المشهد حس العدل فيه (حتى هنا لا يغيب البعد الاجتماعي عن قصص محفوظ)، ويرمي بالدجاجة التي على مائدتهما إلى

الغلمان. وكلما رأى شيئًا غلبته ضحكة غريبة، كضحك المجانين المروع. هكذا كان يومه يشارف الختام، وكان كما وصفه محفوظ:

«**ألقى بنفسه في تيار زاخر من التجارب الخطيرة بإرادة لا تنثني وقوة لا تُقهَر. صفع أقفية، وبصق على وجوه، وركل بطونًا وظهورًا، ولم ينجُ في كل حال من اللكمات والسباب، فحُطمت نظارته، ومُزق زر طربوشه، وتهتَّك قميصه، وتغضَّنت ثنيَّتاه، ولكنه لا ارتدع ولا ازدجر ولا انثنى عن سبيله المحفوف بالمخاطر**».

ولما آذنت الشمس بالمغيب — وكأنما تؤذِن بذهاب ما بقي من نور عقله — رأى حسناء مُقبِلة تتأبط ذراع رجل أنيق، «ترفُل في ثوب رقيق شفَّاف، تكاد حلمة ثديها تثقب أعلى فستانها الحريري». يقول الكاتب: «خطرَ له أن يغمز هذه الحلمة الشاردة. إن رجلًا ما يفعل ذلك على أية حال، فليكن هذا الرجل.» منطق لا تثريب عليه، ولكنه قد كلَّفه لطمات وركلات. وفي نهاية القصة لا يبقى أمامه إلا أن يخلع ثيابه — آخر ما يربطه بعالم العقلاء — ويندفع مُقهقهًا راكضًا في الطرقات.[١]

وتتخذ العبثية شكلًا آخر في قصة «**بذلة الأسير**» من نفس المجموعة. إن جحشة بائع السجائر في محطة الزقازيق يرى قطارًا يُقلُّ الأسرى الإيطاليين — تحت حراسة بنادق الإنجليز — فيبيع لأحد الأسرى علبتَي سجائر لقاء جاكتته، ويقايض أسيرًا آخر ببنطلونه. وحين يوشك القطار على التحرك من المحطة يظن الجندي الإنجليزي جحشة أسيرًا إيطاليًّا فارًّا فيحذره بالإنجليزية، ولكن جحشة لا يُلقي إليه بالًا، فيصوِّب إليه الجندي رصاصةً تُجندله، وتقضي على آماله أن يطلب يد الفتاة نبوية خادم المأمور، تلك التي رأى «**الغر**» — سائق أحد الأعيان — يغازلها، فتفضِّله على جحشة لأنه أكثر مالًا، وأعلى درجة، وأحسن مظهرًا.

في هذه القصة التي تدور أحداثها أثناء الحرب العالمية الثانية، يتعانق بُعد المأساة الاجتماعية وبُعد المأساة الميتافيزيقية في عمل محفوظ، إرهاصًا بما سنراه من بعد في أعماله الكبرى. لكن القصة تظل عملًا واقعيًّا، لا إغراب فيه، ولا تخرج على منطق الحياة العادية المألوف.

[١] نجيب محفوظ، همس الجنون، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٩، ص٤–١٠.

بعد حواليَ ربع قرن من الانقطاع عن كتابة القصة القصيرة يعود نجيب محفوظ إلى معالجة هذا الفن بمجموعته **دنيا الله** (١٩٦٣). في قصة «**موعد**» نلتقي بجمعة، وهو صاحب دكان لبيع الأدوات الكهربائية وإصلاحها، كان سعيدًا في زواجه، إلى أن انفجر في حياته «دمل خفي»، فإذا هو مع زوجته المحبة وطفلته المعبودة غريب لا تعرفانه. هبط عليه وعي الموت — دون سبب ظاهر — فأدرك أن «**كل شيء يخصُّه هباء؛ الأبوة هباء، الحب هباء، الزوجية هباء.**» ولم تعد حياته إلا انتظارًا طويلًا للموت؛ إذ يشرب الخمر ويقرأ كتب الأرواح. ويمضي جمعة إلى قهوة ماتاتيا حيث يلتقي بأخيه — وهو شيخ معمَّم — فيصارحه بأنه ينتظر أن يموت في خلال أشهُر قلائل. ويحاول أخوه طرد مخاوفه فلا يُفلح، بينما يستخدم محفوظ تفاصيل صغيرة على سبيل الرمز للإيحاء بجو الخطر الذي يكتنف الحياة: «**ندت عن الأخ ضحكةٌ أعرَب بها عن استهانته أو عن تظاهره بذلك، وشرع في الكلام، ولكن أوقفه عنه خروج سنجة الترام من السلك الكهربائي محدِثةً أزيزًا حادًّا وتوهجًا خاطفًا، فأخذ لحظة ثم قال ...**»[٢] ويودع جمعة — الذي ينتظر الموت — أخاه المؤمن بالقدر والمكتوب، لكي تصدم سيارة هذا الأخير، ويظل جمعة بقيد الحياة.

يتكرر هذا الموقف الأساسي، مع بعض الاختلافات، في قصة «**حادثة**» من نفس المجموعة؛ فنحن في مطلع القصة نلتقي بكهل في الستين يتكلم من تليفون في شارع الجيش. وعند انتهائه من المكالمة وعبوره الطريق تدهمه سيارةٌ مسرعة، ويلفظ آخر أنفاسه عند وصوله إلى مستشفى الدمرداش. ويفتِّش الضابط المنوط به التحقيق محتويات بذلته، فيجد فيها خطابًا من القتيل إلى أخيه يقول فيه:

> أخي العزيز أدامه الله،
>
> اليوم تحقَّق أكبرُ أمل لي في الحياة؛ فقد انزاحت عن صدري الأعباء المريرة، انزاحت جميعًا والحمد لله، أمينة وبهية وزينب في بيوتهن، وها هو علي يتوظف، وكلما ذكرت الماضي بمتاعبه وكدحه وقلقه وشقائه أحمد الله المنَّان، وهذا هو النصر المبين.
>
> وبعد تفكير طويل قرَّ رأيي على ترك الخدمة، فهيهات أن تتحسن صحتي طالما بقيت في المدينة ... إلخ.

[٢] نجيب محفوظ، دنيا الله، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٣، ص٩٣.

والمفارقة هي أن يكون هذا الخطاب مؤرَّخًا في يوم الحادث، فكأن أكبر أمل لكاتبه في الحياة هو أن يموت، وتحسُّن الصحة المرجو قد أصبح ترفًا زائدًا عن الحاجة بعد صدمة العربة الفورد. ويجد الضابط في أحد جيوب الجاكتة روشتة طبية فإذا بها: «**المواد الكحولية والبيض والدهنيات ممنوعة، ويُستحسن تجنُّب المنبِّهات كالشاي والقهوة والشيكولاتة.**» ويبتسم الضابط ابتسامة باطنية: «إذ إن تعليمات مماثلة صدرت إليه من طبيبه في نفس الشهر».[٣] إننا جميعًا واقعون في نفس الشبكة، محقِّقين وضحايا على السواء، والموت لا يعرف كبيرًا.

يمكننا من هذه النماذج الأربعة أن ننتهي إلى أنَّ حس العبث عند نجيب محفوظ يتخذ عادةً أحد شكلين: مفارقة من مفارقات القدر تعكس حسابات الإنسان وتهدم مشروعاته، أو موت مفاجئ يصيب الشخص الخطأ وينجو منه من كان ينتظره أو يُنتظر له. لكن هذا كله يدور في جو واقعي دقيق التفاصيل، أو على الأقل كان هذا هو الشأن قبل أقاصيص محفوظ التي أوحت بها نكسة ١٩٦٧، وهي أقاصيص يتراجع فيها العنصر الواقعي لكي تحل محله عناصر الفوضى، وقوى الجنون، وتهاويل الفانتازيا.

أين نجد مِثل هذا الفكر الفلسفي العميق — في جيل نجيب محفوظ — إلا عند كاتبنا؟ أفي رومانسيات السباعي وإحسان عبد القدوس وعبد الحليم عبد الله والسحار التي تفيض عاطفيةً مُغرِقة أو إثارةً حسية أو تبسيطًا ساذجًا لأعقد القضايا؟ ليس نجيب محفوظ فقط عميد الرواية العربية في القرن العشرين — مع التسليم بأن جيلًا يصغُره سِنًّا كالطيب صالح ومحمد ديب وحليم بركات وإدوار الخراط وشفيق مقار وإميل حبيبي وعبد الرحمن منيف جاوزه فكرًا وتقنية في اتجاهات مختلفة، وإنما هو أيضًا واحد من أكبر كُتاب القرن العشرين في أي لغة. لقد وضعَنا — بمفرده تقريبًا — على الخريطة العالمية، بعد أن كان أدبنا أشبه بقطعة متحفيَّة لا يزورها إلا علماء الآثار ومحبُّو العجائب والغريب من المستشرقين.

مجلة فصول، يوليو أغسطس سبتمبر ١٩٨٢؛
مجلة إبداع، ديسمبر ١٩٨٩؛
جريدة أخبار اليوم ٢٢ ديسمبر ٢٠٠١

---

[٣] نفسه، ص٢١٣.

مستقبل الرواية العربية

تثير كلمة عبد الفتاح رزق المنشورة في «روز اليوسف» بتاريخ ٤ / ٦ / ١٩٩٠، والتي تحمل عنوان «من يقرأ الروايات»، وكذلك تعقيب الدكتور حامد أبو أحمد في عدد ١٨ / ٦ / ١٩٩٠ أكثر من قضية تستحق النقاش، ومن بينها أولًا أن أناقش نقطة واحدة هي: هل تمكن أدباء الأجيال التي تلت نجيب محفوظ من تجاوزه؟

ففي صدد هذه النقطة لا يساورني شك (وأعتقد أن معلمنا الأكبر هو أول من يوافق على ذلك) في أننا قد تجاوزناه، بل وخلفناه وراءنا أشواطًا، وبنينا على الأساس الذي أقامه صرحًا روائيًّا شامخًا. ولكن ذلك يعني، في الوقت ذاته، إقرارًا بفضله العميم؛ فلولا مغامراته الفنية وانفتاحه على كافة المؤثرات الروائية العالمية لما تسنَّى لنا أن نبدع ما أبدعناه، أو ما تسنَّى ذلك لنا — على الأقل — بالسرعة التي حدث بها.

تأمل حصاد محفوظ منذ رواية «عبث الأقدار» (١٩٣٩) حتى رواية «قشتمر» (١٩٨٨)، في خلال نصف قرن اضطلع وحده بمهمة كتيبة كاملة من الروائيين؛ كتب الرواية التاريخية المصطبِغة بعناصر رومانسية واضحة إلى جانب الإسقاط السياسي، والرواية السيكولوجية (السراب)، والرواية الواقعية — بل التي تشفي على الطبيعية — التي هي أقيم سجل وثائقي لدينا. كما كتب — في «أولاد حارتنا» — الرواية الرمزية (الألجورية) التي تحوي أبعادًا ميتافيزيقية. وكتب «النوفيلا» المُطعمة بروح الشعر ونفحاته، واستوحى أساطير ألف ليلة ورحلات ابن بطوطة بعين عصرية، كما خلق أسطورته الخاصة في «ملحمة الحرافيش». وينسحب هذا كله على قصصه القصير منذ مجموعة «همس الجنون» (١٩٣٨) حتى مجموعة «الفجر الكاذب» (١٩٨٩)، فهي تختزل عمرًا كاملًا من الفكر والخبرة. وهنا أختلف مع الصديق محمد جبريل صاحب السيرة الذاتية المتوهجة «حكايات من جزيرة فاروس»، والذي لا يؤمن بمحفوظ كاتبًا للقصة

القصيرة. فعندي أن كلاسياته في هذا الجنس الأدبي — من قبيل أقصوصة «زعبلاوي» — لا تقل أهميةً عن رواياته الطويلة. ولكن لهذا حديثًا آخر.

لكن هل يعني إعجابنا بمحفوظ أن نقف حيث وقف، أو أن تكون منطلقاتنا هي عين منطلقاته؟ لو صح ذلك — وهو، لحسن الحظ، غير صحيح — لكان شهادة علينا لا لنا، تدمغنا بالعقم والجمود، ولكان إدانة لمحفوظ ذاته؛ لأن الروائي العظيم — في بعض جوانبه — أشبه بلغم يفجر الأنقاض، ويصل إلى ينابيع المياه الجوفية الغزيرة، حيث نسغ الحياة؛ وبذلك يتيح لمن جاءوا بعده أن يدفعوا حدود الخبرة إلى آمادٍ أبعد وآفاق لا تُحَد.

وها هي ذي قائمة — مجرد قائمة بلا تعليق ولا ترتيب — ببعض روايات مصرية أزعم أنها تجاوزت محفوظًا في جانب أو أكثر من هذه الجوانب: الفكر الفلسفي، التقنية الحرفية، العمق السيكولوجي، الثراء الشعري، التحليل الاجتماعي، الرؤية السياسية، إعادة خلق الأسطورة لا مجرد استيحائها، اكتناه حياة القرية أو المدينة، استخدام الموروث التاريخي أو المأثورات الشعبية: «رامة والتنين» لإدوار الخراط، «بيت الياسمين» لإبراهيم عبد المجيد، «الكلام» لشفيق مقار، «قاضي البهار ينزل البحر» لمحمد جبريل، «ليل آخر» لنعيم عطية، «الوليمة» لعبد الفتاح رزق، «الزيني بركات» لجمال الغيطاني، «من تاريخ حياة مؤخرة» ليوسف الشاروني، «البلد» لعباس أحمد، «الباب» لنبيل جورجي، «الملح» لضياء الشرقاوي، «ثلاثية سبيل الشخص» لعبده جبير، «عطش الصبار» ليوسف أبو رية، «الحب في ظلال النكسة» لوديع كيرلس، «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان، «الأفيال» لفتحي غانم، «القرين» لسليمان فياض، «إعادة حكاية حاسب كريم الدين وملكة الحيات» لبدر الديب، «فساد الأمكنة» لصبري موسى، «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم، «من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ» لمحمد مستجاب، «الحرب في بر مصر» ليوسف القعيد، «قالت ضحى» لبهاء طاهر، «الموت والتفاهة» لشوقي عبد الحكيم، «الكرباج» لسعد مكاوي، «الطوق والأسورة» ليحيى الطاهر عبد الله، «أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم، «الموهوم» ليونس الخضراوي (معذرةً — يا قارئي — إن لم تكن قد سمعت بهذا الاسم أو بغيره، فليس ذلك ذنبي).

هذا في الأدب المصري وحده. أما في الأدب العربي خارج مصر فهناك قائمة لا تقل عن ذلك طولًا: «ستة أيام» لحليم بركات، «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، «الخماسين» لغالب هلسا، «السفينة» لجبرا إبراهيم جبرا، «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» لإميل حبيبي، «رجال في الشمس» لغسان كنفاني؛ «بنات نعش» لنبيل سليمان، «مدن الملح» لعبد الرحمن منيف، «مجنون الحكم» لسالم حميش … إلخ.

كان من عادة الأستاذ أمين الخولي — رائد جماعة «الأمناء» — أن يقول: الطالب = الأستاذ + الزمن. وقياسًا على ذلك أقول إن كل رواية تقريبًا من هذه التي ذكرتها = محفوظ + الزمن. الزمن الذي لا يكفُّ عن الجريان، والذي يجلب معه دائمًا معطيات جديدة، ويزيدنا بصرًا بأنفسنا وبالآخرين وبالقوى التي تحدِّد مصائرنا: ميتافيزيقية كانت أو تاريخية. والزمن أيضًا يتيح لكاتب القصة الشاب اليوم أن يقرأ ما لم يقرأه محفوظ؛ لأنه لم يكن قد ظهر — على أيامه — بعد. إن الذي تشكَّل وعيُه مع مؤثرات داروِن وبرجسون وفرويد وماركس يختلف — ولا بد أن يختلف — عمن تشكَّل وعيُه بمؤثرات قانون اللاحتمية عند هايزنبرج، أو التعارضات الثنائية عند ليفي ستراوس، أو النحو التوليدي عند تشومسكي.

قال الشاعر محمود درويش يومًا لنقاده المسرفين في مدحه — وزملائه — تعاطفًا مع قضيته: ارحمونا من هذا الحب القاسي. وأنا أقول لنقادنا: ارحمونا من هذا الرجوع إلى نجيب محفوظ في كل صغيرة وكبيرة، وقياس الأمور بمقياسه. إنه صرحٌ شامخ ليس بحاجة إلى حماسكم. إنه — في التاريخ الأدبي — مثل دكنز ودستويفسكي وبلزاك، وإن يكن أقل درجة أو درجات. لا تجعلوا من قوته الحية — أعظم ما فيه — أثرًا متحفيًّا، أو طوطمًا ترفعون إليه القرابين والصلوات. إنَّ درس محفوظ الأول هو: تعلموا أن تجاوزوا ذواتكم كما جاوزت ذاتي. وأحمد الله أني عشت حتى رأيت كُتاب ما بعد محفوظ يتجاوزونه، وأرجو أن يعيش ابني حتى يرى جيلًا جديدًا من كُتاب الرواية والقصة القصيرة يتجاوز هؤلاء الذين ذكرتهم.

مجلة روز اليوسف ١٩٩٠

القسم الإنجليزي

NAGUIB MAHFOUZ GLOBAL PERSPECTIVES

An Accolade for Naguib Mahfouz on his 90th Birthday

تصدير

FOREWORD

سمير سرحان

When in 1988 Naguib Mahfouz won the Nobel Prize, we paid tribute to his genius by publishing a collection of essays (contributed by eminent Egyptian scholars) entitled *Egyptian Perspectives*. Thirteen years on, the man, at 90, continues to play an active role in our cultural life and to represent a permanent source of inspiration for Arab writers, both young and old. His works continue to be read, some being regarded as Arabic classics, and many of his novels, short stories and plays have been translated into European languages mainly into English. His work has been the subject of academic dissertations; and books (critical, biographical … etc) continue to be written about him. Most importantly, he has acquired world fame and scholars worldwide concur on regarding him as a master of fiction 'by any standard'. In the recent *Encyclopaedia of Literary Translation into English*, edited by Olive Classe (London 2000) Professor Roger Allen, the eminent Arabic scholar and critic, pays tribute to Mahfouz's genius and provides

a useful, though short, bibliography on his work. As interest in the great man's work increases, with more critical works being produced on him every day, a fuller bibliography, we feel, is needed. Previous bibliographies have been consulted and updated (cf. M.S. Farid's earlier bibliography in *The Comparative Tone*, ed. M.M. Enani, Cairo, 1995). Apart from the bibliography, Professor Farid contributes weighty chapters to this volume on the global image of Mahfouz, and Professor Enani contributes a useful study of the development of the novelist's language, and the rise of Modern Standard Arabic, the literary medium perfected by Mahfouz. This book is addressed therefore to both foreign and Arab scholars, besides its obvious use for the general reader.

There is no better accolade to present to the grand man of Arabic letters than to show how much his work is appreciated worldwide and how much more scholarly work is needed to do justice to his genius.

Samir Sarhan
Professor of English, Cairo University,
Chairman of the Egyptian State Publishing House
(GEBO)

حول ترجمة نجيب محفوظ
إلى الإنجليزية

محمد عناني

ON TRANSLATING Naguib Mahfouz

M.M. Enani

Asked what he felt on first learning that he had won the Nobel Prize, Naguib Mahfouz simply said "I wish one of my masters had won it instead — Abbas Mahmoud Al-Aqqad, Taha Hussein or Tewfik Al-Hakim!" The news was broken to him in the presence of Egyptian television cameras, and the moment of achievement was captured on film and broadcast live more than thirteen years ago. The modesty of the man was impressive: his joy only reminded him that he belonged to a great tradition — that he was only the last in a line of masters of Arabic letters. The Nobel Prize, in practically all fields, had till then been almost a monopoly of Westerners, as had the direction of translation been mainly from European languages into Arabic (and other languages of the third-world). Though stars of the first magnitude in the Arab world, Al-Aqqad, Taha Hussein and Al-Hakim had been known only to Arabic scholars in the universities abroad. With few of their works translated into European languages, their chances

of being 'well known' to the reading public in Europe and America were very slim indeed. Our generation grew up to admire Al-Aqqad's 'biographies', Al-Hakim's fiction and drama, and Taha Hussein's fiction and literary scholarship, as well as the fiction of Heykal, Yehya Haqqi, Teymour and a host of other eminent twentieth-century figures. They were all pioneers who adapted Western literary forms to the literary requirements of the rising intelligentsia in the Arab world and, in the process, adapting 'classical' Arabic to suit these new forms. In colonial times, orientalists could only choose for translation those of their works that either reflected the 'image of the orient' created by the West, as Edward Said has shown, or had universal appeal. But Western publishers had not been enthusiastic enough: commercial considerations inevitably constrained the translation effort and the reading public knew very little about *modern* Arabic literature. Even if the Swedish Academy had previously decided to widen the scope of its Nobel nominees, it would have found it difficult to judge any of them (rightly assessing their contribution to world literature) on the strength of the available translated material.

With the revival of interest in the Arab 'Orient' and the global upheavals following World War II, translation efforts intensified and the orientalists were joined by native speakers of Arabic who produced readable English translations of many contemporary literary figures. In the post-colonial era Western markets opened up to works by third world writers as the polarization of the cold war led to the emergence of 'non-alignment' as a political movement giving credibility to what de Gaulle first called *'tiers-monde'*. There was a demand for third-world literature and for knowledge of third-world languages. The world was getting smaller, too, because of the revolution in information technology, and translation flourished. With *detente* in the early 1970s, and the introduction of Arabic as the sixth official language at the United Nations, Arabic departments in

Western universities were established or strengthened, and Arab writers began to be more represented in comparative literature courses. Long before Mahfouz won the Nobel Prize, translation had seemed the gateway to world 'recognition' (or fame) or at least to a place among 'foreign' writers whose works were available in European languages.

In 1981, whilst on a tour of US academic centres, and as members of the Egyptian delegation entrusted with presenting Arab culture to American audiences (*the Egypt Today* programme) Samir Sarhan and I thought of launching an Egyptian English-language quarterly entitled 'Cairo Literary Review'. The plan was applauded by Lewis Awad, an eminent member of the delegation, and by Salah Abdul-Saboor, the well known poet, who, as Chairman of the Egyptian State Publishing House, alternatively known as the General Egyptian Book Organization (GEBO), said it should initially include Arabic verse and short stories in English translation. Thus conceived, its aim would have been modest indeed, but it would have been a step in the right direction, prompted as it was by the enthusiastic response of American audiences to the specimens of Arabic verse I had translated (mostly from Salah Abdul-Saboor's latest volume of verse). Professor Sohair El-Qalamawi, the distinguished Arabic scholar, was impressed by the reaction of our audiences and said she would contribute to the proposed 'Review', while another member of the delegation, Dr. Morsi Sa'd el-Din, said he had already started publication of an Egyptian English-language monthly entitled *'Cairo Today'* (the parent magazine of *Egypt Today*). There was a new spirit in the air — a feeling that Arabic literature was not as exotic as Westerners had been brought up to believe, that Abdul-Saboor's verse, even in translation, meant something to our American audiences, that the whole literary effort, regardless of language, was relevant to today's world.

Back in Cairo, Sarhan and I wasted no time, and the material for the first issue had been prepared when Abdul-Saboor suddenly died. Naturally, the planned 'Review' never got off the ground, but the dream of presenting contemporary Arabic literature in English persisted. When Sarhan became chairman of GEBO in 1985, his first priority was to revive the project. It would not, however, be a 'Review' but a series of translations entitled *'Contemporary Arabic Literature'*, and focusing on the post-Mahfouz generation; for it was that generation which, in our judgment, required recognition. Eventually, however, Professor Nehad Salaiha translated Mahfouz's one-act plays, and Professor Malak Hashim translated one of his novels — *The Day the Leader was killed*. Before Mahfouz won the Nobel Prize, fifteen titles had appeared in the series, including plays, novels, short stories and poetry collections. With the Nobel Prize, demand for our series abroad rose as though the prize had been an official seal of global recognition. Translation seemed to be a means of familiarizing the world with our literary work, even with our life itself, and Arab writers in the last two decades of the twentieth century were eager to have their works translated, in the hope they would be read and enjoyed worldwide. Translations into English and French proliferated at home and abroad, and the translators have been both Arab and non-Arab.

Meanwhile interest in translation as an academic discipline rose to an unprecedented pitch in the 1980s and 90s, and academic work on translation came to be recognized as a combined linguistic and cultural pursuit.

Modern scholars of 'linguistics', the new-born 'science', had a great deal to say about structure and texture, applying European linguistic theories to the only language they believed to be alive — the vernacular or Egyptian Arabic, but had little to say, if any, about 'classical' Arabic — both 'archaic' Arabic and Modern Standard Arabic (MSA). Semanticians

were busy with their analysis of 'primes' and 'universals' but left 'pragmatics' to 'pragmaticians'. Having devoted most of their energies to biblical translations, Eruopean and US scholars now turned to 'theory' and advanced many theories on translation as a linguistic exercise and as discourse. In the 1990s interest shifted to translation as cultural activity, with many aspects handled, more or less adequately. Cairo University proved to be a pioneer in translation studies (*Translatology*) and was soon followed by other Arab and, mainly British, Universities. M.A. and Ph.D. These were presented on the translation of the Quran, Shakespeare and Naguib Mahfouz. Academic research showed how difficult it was to establish semantic and/or cultural correspondences between Arabic and English, and how Arabic was a special case, especially MSA which is deeply-rooted in archaic Arabic but still relies heavily (both in cultural connotations, and for its very living voice) on the 'vernacular'. MSA is not *modern* in the usual European sense; and any translator inevitably faces innumerable problems when doing a work of fiction where the Arab writer colours the archaic roots with 'vernacular' hues or relies on the vernacular for his 'tone'. Combining two linguistic varieties (the archaic and the vernacular) MSA as used in literature has also been an indirect result of translations from European languages, showing the influence of many 'modes of thinking' existing in neither 'variety'. It has been described, aptly, as a 'melting pot', but I prefer to regard it as a living language, increasingly relying on contemporary life in today's world, and continually developing with the evolution of new ideas and new modes of living. The press may be credited with establishing MSA initially, but it was the major Arab writers of the twentieth century who gave it the respect which only archaic Arabic had enjoyed in the 19th, and the three exponents of Arabic letters mentioned by Mahfouz as worthier of the Nobel Prize were certainly among them. The development of Naguib Mahfouz's language, the subject of this essay, is itself a record of

the evolution of MSA. Starting his writing career during the upheavals of the thirties, Mahfouz shows in his early work all the signs of a writer battling against an ancient idiom, feeling (none better) its inadequacies, and fighting to evolve a literary version of MSA best suited to his purposes. To risk a generalization, it may be said that the development of Mahfouz as a writer is also the development of a new language, a brand of MSA proceeding from classical to modernist idiom, from traditional to innovative style, even from the archaic (and defunct) to the contemporary and the living.

This, in short, is the aspect most translators of Mahfouz seem to have ignored: it has been the subject of many academic dissertations, some of which I have supervised. It has partly prompted my thinking about translating Arabic as an area worth of academic study (cf. my *On Translating Arabic: a Cultural Approach*, Cairo, 2000). The present essay is mainly concerned with the development of Naguib Mahfouz's language, in the hope that other studies will be made and better tranlations of Mahfouz are produced.

To risk another generalization, even at the cost of oversimplification, I would like to state at the outset that Mahfouz developed over the years from a traditionalist, fighting or, at least, resenting the confines of his own 'rhetoric', to a modernist experimenting with language and finally succeeding in adapting it to suit his own purposes. His initial position was that of a traditionalist who cared more about sounding truly Arabic (by using classical rhetoric, now indistinguishable from the idiom of any 'good' style) than about the needs of his art. For almost a decade his language showed signs of conflict, as he hesitated, often oscillating between two extremes, and often using more than one 'stylistic mode'. Modern Standard Arabic had, by the thirties, when he published his first novel, established itself as the language of the intelligentsia, while archaic Arabic had been recognized

to be so. But the classical ideal had not been banished forever: it remained as an ideal, and it fed the early 'styles' of Mahfouz. Up till then, the Egyptian dialect had been kept at bay, in spite of the personal temptations for Mahfouz, if only because no writer aspiring to recognition by the literary establishment could dare flirt with it.

The second stage, extending over thirty years or more, started with the serialization in *Al-Risalah Al-Jadidah*, edited by Youssef Al-Siba'i, of his great novel, the first in the famous trilogy, *Bayn Al-Qasrayn*. The ideal here was the realism-naturalism of the great Europeans—Zola, Balzac and Dickens, primarily, but Dostoevsky and Tolstoy as well. While he focused on the life of the lower orders of the society, he could not but resort to their language as the perfect medium of reflecting their thought-processes and states of mind: but this had to be done into standard Arabic, especially in the dialogue, marking a new stage in his development. He could now adapt his style to represent inner and outer realities, varying his language to make it capable of the quick rhythms as well as the old lapidary, often stately rhythms of ancient Arabic. His major achievement was not, however, in the dialogue, but in evolving a novel language for narration and description.

The last stage is hardly uniform or consistent, for here we have a master-craftsman who could absorb and occasionally advance beyond the techniques of the Europeans, and, consciously, I am sure, profit by their variety in adjusting his language to the requirements of his art — now becoming so varied in its objectives as to defy definition. I prefer to call this stage 'experimental' in so far as it has allowed him to produce different styles, each designed to produce a different effect, and in view of the fact that his language, now unquestionably 'modern', varies in its use of 'rhetoric' as defined in today's linguistic arts.

1

As late as his fourth novel, *Rhodopis*, 1943 (with a decade of writing behind him) Mahfouz displays all the signs of a writer fighting to shake off the rhetorical tradition of his ancestors. He could not do it all at once, for in those days he still wanted to court the traditionalist-educated elite regardless of his innovations in his chosen linguistic art. The very first page of the novel, too long to quote in full, is brimming with the idiom of archaic Arabic, with expressions directly borrowed from the Holy Quran:

A harbinger of His mercy	بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ
They turned their faces from one part of the heavens to another	قَلَّبُوا وُجُوهَهُمْ فِي السَّمَاءِ
With light and heavy burdens	خِفَافًا وَثِقَالًا

The references are direct, I have suggested, and the reader cannot miss them. But these are 'echoes' of Quranic language and do not constitute an essential part of the structure. Now look at the opening sentences:

لاحت في الأفق الشرقي تباشير ذلك اليوم من شهر بشنس، المنطوي في أثناء الزمان منذ أربعة آلاف سنة. وكان الكاهن الأكبر لمعبد الرب سوتيس يتطلع إلى صفحة السماء بعينين ذابلتين أضناهما التعب طوال الليل، وإنه لفي تطلعه إذ عثر بصره بالشعرى اليمانية يتألق نورها في كبد السماء، فتهلل وجهه بالبشر، وخفق قلبه بالفرح.

which translates, freely, as follows:

As the early lights of that day of the month of Bashans[1] streaked the eastern horizon, a day enfolded in ancient times four thousand years ago, Soutis, the Grand Priest of the temple of God turned his withered eyes, weary with the night-long watch,

> to the face of the heavens. At length he sighted Sirius brilliantly glittering in mid-sky; his face brightened with joy, and his heart throbbed with excitement.

I say 'freely' because I have allowed myself those freedoms generally accepted today in literary translation. Literally rendered, however, the idiom will be almost too obtrusive: the 'early lights' of the first line is really the 'early good signs' or even the good 'omens'; 'enfolded in ancient times' is really 'folded in the folds of time'; the 'night-long watch' is in the Arabic text 'the night-long fatigue'; 'mid-sky' is literally the 'liver of the sky' (the liver being used as a synonym for the heart in idiomatic Arabic); and the final 'excitement' is yet another 'joy'.

Apart from the idiom, the syntax reflects a regularity of thought that establishes a pattern easily responded to by the classicists. The 'action' at the opening of the novel, the sighting of Sirius, the Dog Star, which marks the beginning of the summer in Egypt and the flooding of the Nile, is deliberately calculated to create a link between people's life in the Nile Valley, almost totally dependent on Nile water, and the stars of Heaven above! That the Grand Priest should sight the star is only too natural, and the language here, alive with references to the Quran, creates the air of familiarity needed if the incidents which had taken place in a past so distant are to be accepted as part of the Egyptian life, now 'throbbing' with the religious zeal of another religion — Islam. The idiom is therefore needed for a cultural purpose, and Mahfouz uses it to maintain that cultural tone throughout. At the time, he could only distance himself from present reality and 'enfold' everything in ti language of the ancients, even if Pharaonic Egypt was to be expressed in terms of Islamic Egypt (Arabic, the language of the Quran, being the medium).

It is, however, in the dialogue that the ancient idiom appears incongruous. On pages 181–182 an interesting dialogue between Rhodopis and the

king indicates that neither in prose nor in 'dramatic' dialogue was Mahfouz willing to abandon the classical tradition:

– مولاي! إن الناس كالسفينة الضالة بلا سكان، تحملها الرياح كيفما تشاء.

فقال بوعد مخيف: سأُذهب ريحهم!

وعاودتها المخاوف والشكوك، وخانها صبرها في تلك اللحظة فقالت: ينبغي أن نستوصي بالحكمة، وأن نتراجع زمنًا قصيرًا مختارين، وإن يوم النصر لقريب.

فنظر إليها بغرابة وقال: أتشيرين عليَّ بالخضوع يا رادوبيس؟

فضمته إلى صدرها وقد آلمتها لهجته، ثم قالت وقد فاضت عيناها بدمع سخين: أحرى بمن يتحفز للوثبة الكبرى أن ينكمش أقدامًا، والنصر رهين بالنهاية.

فتأوَّه الملك ثم قال: آه يا رادوبيس! إذا كنت أنت تتجاهلين نفسي، فمن ذا الذي يمكن أن يعرفها؟ أنا من إذا نزل مرغمًا على إرادة إنسان ذبل كمدًا كوردةٍ سفتها الرياح.

– My Lord! the people are like a tossed ship which, without a rudder, is driven by the winds in all directions!

In a tone of awful menace he said:

– I'll take the wind out of their sails!

Assailed once again by misgivings and doubts and failed by her patience at that moment she said:

– We shall be well-advised to resort to wisdom, voluntarily beating a temporary retreat. The day of victory is drawing near.

He looked at her in astonishment and said:

– Are you recommending submission, Rhodopis?

Hurt by his tone, she hugged him and, with scalding tears flowing down from her eyes, she said:

– He who prepares for the big assault does well to retreat a few feet. Victory depends on the final thrust.

The King sighed and said:

– Oh, Rhodopis! If you pretend not to know my soul, who else will? If I submit in spite of myself to the will of any man, I shall wilt away in sorrow-like a rose withered by the wind!

One can always, I am sure, defend this language as an attempt at a poetic style, though Mahfouz did not attempt to write poetry but simply good prose. The fact is that the idiom of classical Arabic forced him to 'sound' poetic, as the distinction between 'literary' and 'poetic' styles had not as yet been established, and the poetic devices we today recognize as such were at the time simply idiomatic in the classical language and a sign of 'elevated' style in verse and prose alike. It is unthinkable that anyone should write a dramatic dialogue like this *whether in verse or prose*, today, thanks ironically, to the efforts later made by Mahfouz himself (together with others of course) to rid the literary language of such *standard* rhetorical devices. Other 'ideas' of *literariness* came into being and with them, different criteria of judging a work of art. Periphrasis is today scoffed at and only a handful of writers actually resort to florid circumlocution. And as the idiom changed, the early works that relied for literariness on this brand of rhetoric ceased to be regaded as 'living' literature but have been increasingly dealt with as period pieces. It is partly on account of this that Mahfouz's early works are often dismissed as juvenilia.

2

Sometime in the mid-forties, perhaps as a result of his coming into contact with writers of the modern novel in Europe, Mahfouz abandoned the historical novel and, with it, forever, the old rhetoric. Since the publication of *Al-Qahirah Al-Jadidah* (The New Cairo) in 1945 masterpieces have flowed from his pen that transformed the Arabic novel. For almost thirty years, he wrote novels in the new language of fiction characterized by the following: accurate description, alive to such 'significant' details as may contribute to a particular state of mind or a general mood; 'smooth' narration, uninterrupted and unencumbered by figures of speech (dead or alive) or other

rhetorical embellishments; and, most importantly, 'nimble' dialogue that echoes the Egyptian dialect and is often a literal rendering of it. Sixteen novels and seven collections of short stories were produced in that period (1945–1974) before another change occurred making yet another stage in his development beginning with *Al-Karnak* (1974) and continuing in the same vein of *experimentation* till today.

In all three areas — description, narration and dialogue — Naguib Mahfouz adapted rather than fought back the old idiom. The impressionistic terms I have used in referring to his innovations in each area now need substantiation. Let us take our random examples from a novel that left an indelible impression on our generation, namely *Zuqaq Al-Midaq* (Al-Midaq Alley). I have had a chance to refer to its adaptation to the stage in my Introduction to Sa'd El-Din Wahba's *Mosquito Bridge* (State Publishing House, Cairo, 1987, pp. 12–13) referring, in passing, to the great stir it made when produced in the mid-fifties on the Egyptian stage. It was made into a film too, and the novel itself has been reprinted a dozen times. Let us take, as I said, a random passage from the latter part of the novel where Ibrahim Farag introduces Hamidah for the first time to *eau de cologne*, with an old version of the 'atomizer':

> وذهب إلى التواليت فأتى بزجاجة زرقاء كروية يتصل بفم معدني فيها أنبوبة من المطاط الأحمر، وسدَّد فوهتها نحو وجهها، وجعل يضغط على الأنبوبة فيمج في صفحة وجهها سائلًا زكي الشذا، وقد ارتعشت في بادئ الأمر شاهقةً، ثم استنامت إلى طيبها في دهشة وارتياح. وألبسها الروب بنفسه، وجاءها بشبشبه فانتعلته، ثم تأبَّط ذراعها ومضى بها إلى الحجرة الأخرى، ثم إلى الردهة الخارجية، وسارا معًا متجهين صوب أول باب إلى اليمين.
>
> (ص٢٢٥–٢٢٦)

> He went to the dressing-table and picked up a round blue bottle with a metal spout to which a red rubber tube was attached. Pointing its end at her, he pressed the rubber tube hard to sprinkle a sweet-smelling liquid on her face. She initially trembled and gasped but soon, amazed and delighted, surrendered to the fragrance. He helped her to put on a dressing grown and gave her his slippers which she put on too. Arm in arm, he took her to the next room, thence to the outer hall and, together, they walked towards the first door on the right.
>
> (pp. 225–6)

As the transition from one part of the scene is done concurrently with the action, the language of description becomes almost indistinguishable from that of narration. Naguib Mahfouz was conscious, I suspect, of the solutions he now offered to some of the problems of writing about modern life in classical Arabic, some of which, no doubt, made modern standard Arabic possible. He does not shy away from words which are peculiar to the Egyptian dialect, such as التواليت (El-Toilet), الروب (El-Robe) and الشبشب (El-Shebsheb) — the first two borrowed from French, the last coined from an Arabic word (shabba) in accordance with a generative principle widely applied.[2]

At the same time he prefers to maintain the classical level if the words available are adequate, however little used, such as يمج (spray); زكي الشذا (of sweet fragrance); استنامت (surrendered, acquiesced); انتعلته (put on shoes or slippers) and bet (put under one's arm). Meanwhile he accepts those words recently coined as translations of foreign words approved by the Arabic Language Academy for lack of equivalents in ancient Arabic such as أنبوبة (tube) and مطاط (rubber). Semantically he uses classical words in

their modern sense, so that الردهة is used to mean a hall while in ancient Arabic it had meant heath-top or a rock hill. Nor does he insist on the distinction in Arabic between حجرة (a ground floor room) and غرفة (an upper floor room), using the former in place of the latter.

Syntactically, Mahfouz seems to depart but little from Archaic Arabic; but he does attempt one or two innovations. He relies in connecting his sentences on what appear to be, or what are (as formally defined in classical grammar) 'coordinating conjunctions', but the pattern of using them makes the effect closer to 'bondage' than to 'linkage,' [3] so that the reader is tempted to change the apparent structure into the 'real' or the significant one. Look at the opening sentence, apparently consisting as it does of two main clauses connected with a conjunction (ف), with the second sentence having a relative clause beginning with a verb يتصل as is common in classical Arabic, though the classicists would prefer ذات فم معدني يتصل to Le sites mi her and that is perhaps why I have rendered it 'with a metal spout rather than 'wherein was a metal spout'. Now the conjunction (ف) could in Arabic suggest either a simple 'and' implying a subsequent action (he went and he fetched) or an article expressing 'purpose' (he went to fetch). The latter is obviously what is meant here, so that the rendering could be: "He went to the dressing-table to fetch ..." or "Reaching the dressing-table he took ..." or simply: 'From the dressing-table he fetched ...". Indeed, the pattern of conjunctions in the whole passage suggests more 'subordination' than 'coordination' so that the structure is closer to the European system of dependent and independent clauses than to the classical Arabic one of equally significant series of independent sentences. Note the following sequence of conjunctions:

(و) (ثم + و → ثم + و + و) (ثم → و) (ف → و + و) (– ف → و)

where the second, fifth, seventh, eleventh and twelfth suggest the subordination.[4]

It may be hard to claim such a suggestion of 'subordination' is totally unknown in classical Arabic or that Mahfouz was the first to attempt it; but the fact that he now made it a regular 'mode' of narrative style, established it as a linguistic feature of the new Arabic. By simply varying his conjunctions Mahfouz could control his tone and shift the semantic focus as he pleased, solely through syntax. Other 'solutions' need not be dwelt upon, though important, such as the use of the adverbial structure 'preposition + noun' instead of the old 'adverb' الحال. In one sentence the latter is used شاهقةً (gaspingly) then the former في دهشة وارتياح (in amazement and with delight). Was Mahfouz flying a kite?

Just as description is closely interwoven here with narration, a common enough feature of the modern novel, the narrative stream in Mahfouz is never interrupted to allow for his typical analysis of his characters' states of mind. What is more important for our purposes is that at this stage in his development Mahfouz discovers the power of the vernacular, a power which he gives to his dialogue by making it echo — closely and literally — the Egyptian dialect. Part 18 of the same novel deals with a domestic scene when Umm Hamida (Hamida's mother) breaks the news to her of a new unexpected suitor. I would have liked to quote the opening paragraphs in full but they are too long:

ومضت أم حميدة مهرولةً إلى شقتها، وفي هذا الشوط القصير — ما بين الوكالة والشقة — ثمل خيالها بأحلام عِراض. وجدت حميدة واقفةً وسط الحجرة تمشِّط شعرها، فتفحصتها بعينين ثاقبتين كأنما تراها لأول مرة، أو كأنها تعاين الأنثى التي خبلت رجلًا له وقار السيد سليم علوان وسنه وثروته، ووجدت المرأة عاطفة تشبه الحسد ...

ثم قالت لها دون أن تحول عنها عينيها: مولودة في ليلة القدر والحسين!

فأمسكت حميدة عن تمشيط شعرها الأسود اللامع، وسألتها ضاحكةً: لِمه؟ ماذا وراءك؟ هل من جديد؟

فخلعت المرأة ملاءتها وطرحتها على الكنبة، ثم قالت بهدوء وهي تتفرس وجهها لتمتحن أثر كلامها فيه: عروس جديد!

فلاحَ في العينين السوداوين اهتمام ويقظة تخالطهما دهشة، وتساءلت الفتاة: أتقولين حقًّا؟

– عروس كبير المقام يتمنع عن الأحلام يا بنت الكلب …

– من عساه يكون؟

– خمني …

– من …

– السيد سليم علوان على سن ورمح …

– سليم علوان صاحب الوكالة؟

– صاحب الوكالة وصاحب الأموال التي لا يفنيها المحيط!

– يا خبر أسود!

– يا خبر أبيض، يا خبر مثل اللبن والقشدة …

(ص١٤٤–١٤٦)

Umm Hamida returned uickly to her flat. In the short distance from the *wikalah*[5] to the flat her imagination grew intoxicated with wild dreams. She found Hamida standing in the middle of the room combing her hair: she examined her with piercing eyes as though she saw her for the first time, or as though she looked at an unusual ‘female’ — the woman who drove insane a man as venerable, as old and as rich as Mr. Selim Olwan. Umm Hamida was rocked by a strange emotion akin to jealousy … Fixing her eyes on her daughter she said:

– By Al-Hussein! you must’ve been born in the Night of Power![6]

Hamida stopped combing her glossy black hair and asked with a laugh:

– What for? What’ve you got? What’s new?

The woman took off her *milayah* and flung it on the sofa. Quietly, with her eyes focused on Hamida’s face to see the impact of her words, she said:

– a new suitor.

In the black eyes a glint of interest and eagerness shone, mixed with surprise, as the girl wondered:

– It isn't true!

– a suitor in a great position, not to come by in dreams, you daughter of a bitch! ...

– Who could it be?

– Make a guess? ...

– Who? ...

– Mr. Selim Olwan, the great man, himself! ...

– Selim Olwan who owns the Wikalah?

– He owns the Wikalah and as much money as no ocean can have?

– My Goodness!

– Say what a lovely piece of news, as white as milk and cream!

I have omitted only four descriptive statements from the dialogue at the places indicated by dots, which are more like 'stage directions', so as to keep the flow of the exchanges uninterrupted. Needless to say, the dialogue takes us down to the world of reality by echoing the language used by such characters in daily life: and many sentences are simply lifted from Egyptian Arabic, though they can be read, with inflexions, as classical. Mahfouz is doing here what Tewfiq El-Hakeem had done in picking up those Egyptian expressions which can if inflected be regarded as 'correct' — that is, according to the traditional grammar of classical Arabic — though he gets much 'lower' in his linguistic level than his great predecessor. Al-Hakeem would never say على سن ورمح a typical Egyptian expression implying distinction and power. It literally means "(raised high) on the tip of a spear", and, though it does not exist (as far as I know) in the idiom of classical Arabic, it must have had a classical origin. Nor would Al-Hakeem use the concluding interchanges of خبر أسود (black piece of news) and خبر أبيض (white piece of news) with the common Egyptian play on the colour with reference to milk and cream. Though both are naturally averse to swear words, the 'son of a bitch' occurs in both, though more boldly and frequently, in

Mahfouz. Again in the rendering of the scene Mahfouz does not hesitate to use an Egyptian word of a Greek origin كنبة (canapé) (cf. the etymology of our English canopy), or a word coined in Egypt and accepted by the Arabic language Academy (*mula'ah*) to mean a 'bed sheet', though the Egyptian version *milayah* refers to a square or a rectangular black cloth used by women in rural areas and in the poorer districts of the cities as an over-dress — (they wrap themselves up in *milayahs* in fact). Nor does he hesitate to make use of the foreign expression '… eagerness mixed with surprise' in trying for a more accurate description of the 'glint' in the girl's eyes. *Al-Midaq Alley* was in more than one way an experiment in a new kind of language, and it was no coincidence that it was noticed by the redoubtable Taha Hussein himself, though the 'master' had one or two remarks to make about 'slight mistakes in Arabic made by the young writer'.

But *Al-Midaq Alley* was only the beginning. Further refinement of the narrative style came with that unparalleled masterpiece *Bedayah wa Nehayah* (A Beginning and an End) which showed him a master of 'atmosphere', in the creation of which he relied on his reader's knowledge of Egyptian Arabic and the Egyptian milieu. Thus, reference is continually made to a particular environment already well known to the reader: and a single word picked up from it could bring to life a whole scene which, however, changed from one reader's imagination to another's according to their various experiences of that particular scene. Modern standard Arabic had already had the sanction of the traditionalists in post-war Cairo, for all their objections to the innovations, and Mahfouz advanced with sure-footed ease to deal with all the levels of human experience in a language unused by his ancestors. The serialization of his next work *Bayn Al-Qasrayn* in *Al-Risalah Al-Jadidah* brought him to the attention of the remotest village in Egypt, as school children could read that novel

without having to contend with the linguistic difficulties encountered in their Arabic lessons: Mahfouz became a household name.

Development continued in the 1960s with a different novel, namely *The Thief and the Dogs*, where his experimentation with the stream-of consciousness technique forced him to vary his language a little, as he discovered the rhetoric of 'internal time' and the importance of balancing his two time-scales — the internal against the external. He grew a little bolder in his use of 'current' written Arabic, attempting symbolism here and there but making use of the religious tradition in enhancing the suggestiveness of the thief's dialogue with the holy man. His preoccupation with the role of religion in our thinking today, negatively or positively, made him ponder the way our very thinking in Arabic relies on the tradition of Islam and the concepts drawn from it. He wrote at the time an allegorical novel, *Awlad Haretna* (People of our Alley) translated in English as *Children of Gabalawi*, which was banned as soon as the similarities with the stories of revealed religions were spotted, and the ban was not lifted even after he had won the Nobel Prize in 1988. He prefers, however, to deal with this sensitive subject indirectly as he does in *The Road* and in the series of short stories which dominated the years 1963–1973. Though the language of the short story had been developed in many respects, and young writers now competed with Mahfouz for the laurels in this area, such as Yusuf Idris, to mention a more prominent name, further development was needed. When this came, it was not along the same lines (realism naturalism) but in the direction of symbolism.

3

There is no such a thing as a language of symbolism: only in poetry could we speak of a purely symbolic use of language — and very rarely so. Writing is a strange business and, being a writer myself, I was often puzzled by

the accuracy which characterized Mahfouz's use of his symbolic language. A story like *Za'balawi* fascinated our generation by its multi-layered linguistic structure, something which Mahfouz achieved through a combination of allegorical action and the connotative power of words. The amazing thing is that Mahfouz maintains the precise meanings of words throughout, setting his action in the realistic framework now closely associated with his work, so that an unsuspecting reader could get only the general symbolic impression without reference to any specific symbolic or allegorical terms. His economy here is also unprecedented: even in recounting the dream of paradise, a few lines seem to do the trick because they are carefully calculated to create the ultimate impression of earthly bliss in religious terms. This is done, I am sure, deliberately, for in these ten lines we have the symbolism finely spun in individual threads before being interwoven into the general realistic fabric of the action. Considering the significance of this feature of Mahfouz's art, I believe I must quote at least part of that paragraph.

> حلمت بأنني في حديقة لا حدود لها، تنتثر في جنباتها الأشجار بوفرة سخية، فلا ترى السماء إلا كالكواكب خلل أغصانها المتعانقة، ويكتنفها جو كالغروب أو كالغيم. وكنت مستلقيًا فوق هضبة من الياسمين المتساقط كالرذاذ، ورشاش نافورة صافٍ ينهل على رأسي وجبيني دون انقطاع …

> I dreamt I was in a garden of unlimited vastness. There were trees on all sides, luxuriantly growing and so thick that only small patches of the sky appeared like stars through their intertwined branches. It was grey, as at sunset or as though it was an overcast day. I was reclining on a heap of jasmine petals that still fell like a drizzle around me, while a clear shower from a fountain came down incessantly upon my head and brow …

The contrast between this language and the rest of the story emphasizes the discrepancy between reality and illusion, if *Za'balawi* is to be interpreted in this way; but then the precision of the terms in which the dream is described shows that Mahfouz was not now a slave to the rhetoric of ancient Arabic, but that he could create his own rhetoric by using the same vocabulary though not the same idiom. It is thanks to this ability that Za'balawi, the mysterious character in the story, has been variously identified as God, the devil, art, illusion or thought, in spite of the fact that Mahfouz keeps reminding us that he is simply a 'saint' or a holy man. Being able to blur the contours of his 'subject' deliberately, by using words with specific meaning and ambiguous syntax, Mahfouz gives us a symbolic language hitherto unparalleled and unknown in Arabic.

In other short stories, the language of the press is boldly used, and modern standard Arabic finally comes into its own as a language of literature. a story in the same collection all his (*The World of God*), is entitled "(committed) by a person or persons unknown", that is, "no criminal charge". Before moving on to show how in 1974, a new language was developed, here is a specimen of this bold style:

> وأكد الطبيب ابن القتيل أن والده لا يملك شيئًا ثمينًا على الإطلاق، وأن حسابه في البنك لا يتجاوز المائة جنيه وفرها لحاجة طارئة ثم أخرجته آخر الأمر ... وجرى تحقيق دقيق مع البواب وأم أمينة، لكنه لم يؤدِّ إلى شيء، فأُفرج عنهما بلا ضمان ... وجد ضابط المباحث نفسه في حيرة ضبابية، وعانى إحساسًا بالهزيمة لم يمر به من قبل ...
>
> (ضد مجهول)

> The son of the victim, a physician, confirmed that his father owned nothing of value whatsoever, that his bank account didn't

> exceed a hundred pounds saved for an emergency and for his funeral in the end … The porter and Umm Amina were carefully interrogated but as nothing came of it, they were ultimately released without bail. The detective superintendent was now utterly bewildered, and suffered a feeling of defeat never before experienced …

Only too natural, no doubt you'll say, as these concepts *are* new to Arabic and they have to be expressed in this language; but then no one would have dared before Mahfouz to regard this subject — these ideas and these concepts — as fit for literature. The fact that he saw nothing in using the language of law (Gowers's 'legalese') in the context of a literary work shows, finally and decisively, that a new rhetoric was born.

Now in *Al-Karnak* (1974) Mahfouz does something else. He does away with the conjunctions commonly used, universally I should say, in Arabic. He uses short sentences linked together only by inner logic, either of sequence or of causality, in the same way he uses short chapters each given the name of a character before bringing them all together as the threads of the plot are interwoven. To this method I can trace the later technique used in such a masterpiece as *The Day the Leader was killed* (1985) — as well as later in *Talk of the Morning and the Evening and a Very Good Morning to You* which I have elsewhere described as akin to that of the 'plastic' arts. This may be identified as follows: the thought-processes of the character narrating each chapter are reflected in changing syntactical patterns; though Mahfouz manipulates the narrative stream to focus on 'patches of consciousness' of special significance to the novel as a whole. The shifting of these 'patches' is often done in an 'impressionistic' manner so as to produce a cumulative effect, regardless of the discursive content or the emotional substance of the experience. I have described this stage

in the work of Naguib Mahfouz as 'experimental', but the mature works produced point unequivocally to success. The experiment began, I have said, with *Al-Karnak* and, as I have often done in this essay, I shall take my example from the first page, the opening lines themselves:

> اهتديت إلى مقهى الكرنك مصادفة. ذهبت يومًا إلى شارع المهدي لإصلاح ساعتي. تطلَّب الإصلاح بضع ساعات كان عليَّ أن أنتظرها. قررت مهادنة الوقت في مشاهدة الساعات والحلي والتحف التي تعرضها الدكاكين على الصفَّين. عثرت على المقهى في تنقُّلي فقصدته. ومنذ تلك الساعة صار مجلسي المفضَّل. رغم صغره وانزوائه في شارع جانبي صار مجلسي المفضَّل.

> I was guided to Al-Karnak café by chance. One day I went to Al-Mahdy street to have my watch mended. The mending required a few hours and I had to wait. I decided to beguile the time by looking at the watches, jewelry and bric-a-brac offered by the shops on either side. I found that café as I moved from one place to another and headed for it. It has been my favourite place ever since; though small, and tucked away in a sidestreet, it has become my favourite place.

The initial sentence, shorter than usual, has the deliberately paradoxical initial verb 'guided', which is connected in the Arabic heritage with finding one's way back to God, or, at least, with mending one's ways, but is used to indicate the opposite here. Mahfouz could have said 'discovered', 'came across' or simply 'found' (the first is closer to the meaning intended), but he gives us this emotionally charged word on purpose in a quick-moving sentence, almost like rifle bullets, only to qualify it in the subsequent sentences by providing a context which naturally leads to a different verb at the beginning of the fifth sentence. But the choice of the idea of 'guidance' is hardly haphazard: it is first echoed in the name of the

street ‘Al-Mahdy’ which means the ‘guided’ and, in our tradition, ‘a holy man who guides the multitude’. Then the echoes proliferate: the ‘mending’ of the watch is a play on the mending of one’s way whilst, at the same time, suggesting a play on the word ‘watch’ which is the same in Arabic for ‘hour’. The theme of putting right a time that is ‘out of joint’ is therefore suggested deliberately to suggest the opposite. But the idea of guidance recurs in the word ‘mending’ in the third sentence, a word which, in Arabic, clearly suggests the idea of ‘piety’ or ‘benignity’ or ‘good work’ (الصلاح ← الإصلاح) then the theme of charming the time literally ‘observing a truce with time’ recurs in the fourth sentence to further confirm the paradox as he would have peace with time by watching a timepiece. That he would be going back in time is now fully suggested, albeit obliquely, but the word-play elsewhere, a reversed feature of the ‘grand style’ (cf. C. Rick’s *Milton’s Grand Style*) is quite common as a means of enhancing the ‘suggestiveness of the language (of verse and prose alike). The fifth sentence begins, I have said, with a different verb ‘found’ but, more importantly, it ensures that the protagonist came upon that cafe in the context of movement in place, so that for a moment at least we feel that a movement back in time could be done only when spatial movement is arrested. Hence the insistence in the following sentences, the sixth and the seventh, that it is now his favourite ‘place of rest’. We almost come full circle now to the original ‘guided’: for in a very peculiar sense the protagonist seems ‘destined’ (guided by destiny) to land on that ‘spot of time’, secluded and ‘tucked away’ from the general stream of life outside. The rest of the paragraph clinches the point:

> الحق أنني ترددت قليلًا بادئ الأمر أمام مدخله، حتى لمحت فوق كرسي الإدارة امرأةً؛ امرأة دانية الشيخوخة ولكنها محافظة على أثر جمال مندثِر. حركت قسماتها الدقيقة الواضحة جذور ذاكرتي فتفجرت ينابيع الذكريات. سمعت عزفًا وطبلًا، شممت بخورًا. رأيت جسدًا يتموج. راقصة. نجمة عماد الدين. الراقصة قرنفلة. حلم الأربعينيات الوردي قرنفلة.

> The fact is that I hesitated a little, at first, at the entrance, until I spotted a woman sitting at the manager's desk, a woman approaching old age but with traces of her fading beauty preserved. Her well-defined and clear-cut features stirred the depths of my memory so that images of the past gushed forth. I heard music, I smelt incense, I saw a body swaying a dancer: the star of Imad el-Din Street, Qurunfulah the dancer, the rosy dream of the forties, Qurunfulah.

The apparently regular syntax of the opening snetence almost reflects the hesitation, with the three consecutive prepositional phrases interrupting the flow of the idea even while reinforcing it. But the 'figure at the centre' turns in the latter part of the sentence into a time figure' as the contrast between her approaching old age and her youthful beauty as *preserved more in the mind of the protagonist than in her features* causes the past to come alive again. And it comes alive in the deliberately symmetrical 'I heard …, I smelt …, I saw …' (echoing 'I came, I saw, I conquered'). These are, however, followed by a flurry of nominal structures which, being in apposition to the 'swaying body' quickly build up into the image of Qurunfulah (literally, the carnation) retrieved from the depth of subjective time.

The trick used here is almost purely syntactical as the nominal structures are designed to suspend all action, and with-it time, so as to focus the reader's attention on the image from the past now being looked at outside time. It is through the alternation of verbal and nominal structures, carefully balanced at first but now flowing into each other, that the writer's intended effect is achieved.

4

More than a decade later, *The Day the Leader was killed* further developed this new use of language. I have made a bold statement, above, regarding the 'impressionism' of this later style which now needs illustration: the basic qualities of the language have been tentatively defined, and the changing syntactic patterns have been said to reflect "patches of consciousness" akin to the patches of colour on a canvas where the contours are deliberately blurred. In this novel Mahfouz attempts a further innovation: he uses the present tense to relate past events so as to create a sense of immediacy, but the 'conflict' of tenses helps not the immediacy but the blurring of contours. The passage which, I believe, illustrates this best occurs at the end of chapter IV where Mohtashemi Zayed concludes a stream-of consciousness account of the morning scene at home, but I shall begin by giving the usual sample from the opening lines:

> نوم قليل وفترة انتظار ثملة بالدفء تحت الغطاء الثقيل. النافذة تنضح بضياء خفيف ولكنه يتجلى بقوة في ظلام الحجرة الدامس. اللهم إني أنام بأمرك وأصحو بأمرك وإنك مالك كل شيء. ها هو أذان الفجر يفتح يومي الجديد، ويسبح في بحر الصمت الشامل هاتفًا باسمك. اللهم عونك لهجر حنان الفراش والخروج إلى قسوة برد هذا الشتاء الطويل.

> A little sleep and warmth-drunk moments of waiting under the heavy cover. The window is suffused with a subtle light which still shines bright in the pitch darkness of the room. O Allah! I go to sleep at your command and wake up at your command: to you belongs all. That is now the call to the dawn-prayer opening my new day, with the words swimming in the all-embracing sea of silence, chanting your name. O Allah! help me to abandon the kindness of bed and venture forth in the cruel cold of this long winter.

The first sentence is, as is now common in Mahfouz, without a finite verb, with the opening words sufficiently ambiguous to create the mood needed. 'A little sleep', as transferred from the Egyptian dialect, means 'I sleep but little at night'; but in this context it is open to interpretation. Does it mean 'let me have a little sleep', or 'I have had a little sleep'? The meaning is not decided by the grammar because Mahfouz has given us a long subject without a predicate. The next words in the same sentence give a transferred epithet — a figure simply covered by traditional metaphor in classical Arabic but is quite new in our modern language. Of particular interest here is the use of ellipsis, so characteristic of the ancient narrative yet so rare in modern Arabic; for only in the fifth sentence do we hear of 'bed', of the man about to leave it. Indeed, there is no indication whatsoever that the initial sentence refers to the speaker at all: and it is the lack of verbs (of any 'kind') rather than the absence of a pronoun indicating the speaker (for a 'speaker' must always be assumed) that ensures the ambiguity.

Now the use of the present tense throughout is meant to transform the action from a temporal to a spatial performance, that is, making it more akin to a painting than to a musical note. The second sentence gives us this impression at once: a painting almost in the *Chairoscuro* tradition where light and shade play against each other. a crucial word in the first sentence, 'waiting', which confirms the ambiguity (in so far as an old man of over eighty, as we soon find out, can be waiting for nothing too important, if not for death) suspends our sense of time to allow for the spatial dimensions of the scene to emerge: To this end, the time sequence of the 'morning scene' is quietly reversed for, as every Muslim knows, the call for the dawn prayer is made a long time before any light can 'suffuse' the Eastern sky, not to say the bedroom window. By implying, therefore, that the 'subtle light' in the window is that of the new day, the writer is 'blurring' the time contours of the scene so as to stress its spatial character;

and by punctuating the sequence with the doxology and the invocation to Allah, he succeeds in making the scene reflect a state of mind rather than objective reality — As such the light in the window and the all-embracing sea of silence outside wherein the words of the *muezzin* swim will be representative of psychological rather than objective facts.

Another linguistic trick is the substitution of weak-mood verbs for the expected verbs in the indicative mood. Instead of telling us that he left the kind bed and ventured forth into the cruel cold, the protagonist says a short prayer, invoking God's help to do so. We soon find out that he did so when in the next sentences we know that he is now groping in the dark, then performing the 'rites of ablution' preparatory to performing the dawn prayers. Again, these two actions are not expressed in the indicative mood, the second being an exclamation "how cold this ablution water is", the first being in the imperative, "Let me grope my way in the dark!".

Let us now look at the passage which occurs at the end of chapter IV which I have said best illustrates the new techniques of Mahfouz. I shall give it, a whole paragraph, with a modicum of comment, as I believe it speaks for itself:

> وتعود الوحدة. أتمشى في الشقة بعد تعذر المشي في الشارع. القرآن والأغاني. طوبى لكم يا من اخترعتم الراديو والتليفزيون. بامية ومكرونة على الغداء. حبب الله إليَّ العبادة، وجعل قرة عيني في الطعام. أي وحدة والكون من حولي مكتظ بملايين من الأرواح؟ أحب الحياة وأرحب بالموت في حينه. كم من تلميذ قديم لي صار اليوم وزيرًا. لا رهبانية في الإسلام. ما مثلي ومثل الدنيا إلا كراكبٍ سار في يوم صائف، فاستظل تحت شجرة ساعةً من نهار، ثم راح وتركها. كثيرًا ما أحادث حفيدي عن الماضي لعله من حيرته يخرج. أُغريه بالقراءة وقليلًا ما يقرأ. ويستمع إليَّ بدهشة من يعز التصديق عليه. دعنا من علياء سميح ومحمود المحروقي. ألم تحملك الأحداث على الإيمان بالوطن والديمقراطية؟ وما

معنى الإصرار على التمسك ببطل منهزم راحل؟! كى لا تصبح الدنيا فراغًا يا جدي. إني ألفت نظرك إلى أشياء في غاية الجمال. يضحك ويقول لي: ما أريد الآن إلا شقة ومهرًا مناسبًا!

كيف أستطيع تجنب هموم الدنيا ومعي حفيدي المحبوب؟ ما أجمل كرامات الأولياء!

(ص٢٢)

Loneliness returns. I walk about in the flat now that I can no longer walk in the street. Qur'an (chanting) and songs. Blessed ye be who invented radio and television. Okra and macaroni for lunch. Allah made me love worship and made eating a great pleasure for me. What loneliness (could I speak of) when the universe about me is crowded with millions of souls? I love life and welcome a timely death. Many an old student of mine is now a government minister. There is no monastic unworldliness in Islam. I traverse the world like a mounted traveller on a (hot) summer day who, having spent an hour in the (cool) shade of a tree departs and leaves it (all) behind. I often talk to my beloved grandson about the past, to help him out of his perplexity. I tempt him to read but he reads very little and listens in amazement to me as though he finds it hard to believe me. Let's forget about Alia' Samih and Mahmoud Al-Mahrouqi; haven't (recent) events nourished your faith in the homeland and in democracy? Is there any sense in clinging to (the image of) a departed, defeated hero? Well, grandfather, I must; otherwise the world will turn into a void. But I draw your attention to exceedingly beautiful things. He laughs and says to me:

– All I want now is a flat and a reasonable dowry to pay!

> How can I avoid the worries of this world when this beloved grandson (lives) with me? Oh, what wonderful miracles saints perform!

Apart from the obvious stream-of-consciousness technique, and the sustained use of the present tense which ensures the 'spatial' rendering of the action, Mahfouz maintains the 'tone' of the old man's thought processes by drawing on the rich imagery of classical Arabic as it lives in our religious tradition. The wording and the structure of key, sentences are redolent of the tones of ancient sermons and religious musings while others are directly taken from the Egyptian vernacular. And the mixing is done so masterfully as to appear almost natural to the modern reader—as natural, in fact, as the coupling of 'Quran and songs' in the third sentence, and the anticlimactic "Blessed ye.. radio and TV"! The vernacular tone is to be heard in fact as early as the second sentence when (أتمشى) 'I walk about' is used in the common Egyptian sense of having a walk, a strol to saunter rather than to head for a place deliberately while 'to walk' in the same sentence has the double sense of 'it is impossible *for me* on account of my old age to walk in the street' and 'it is difficult for people to walk in the stree because of over-crowdedness'. The latter sense is not far-fetched, though I have opted for the first in the translation; for soon the over crowdedness is plainly stated and made to contrast with his loneliness. And just as the ideas of okra and macaroni come naturally to his mind, the latter an Italian word, the former apparently Indian, the typically classical قرة عيني (the coolness of my eye, or it cools my eye, which is more or less equivalent to 'warms the cockles of my heart') is used in the next sentence with a reference to a famous tradition by the Prophet. Examples of such a mixing can be multiplied without difficulty.

A final word is necessary, however, on the effective use of ellipsis. a perfectly acceptable principle of Arabic style in fact a distinguishing quality), ellipsis is to be found at its best in the Quran. It is used here, however, as a means of establishing the abrupt transitions between one thought and the next. The bracketed words in my translation represent omissions which are natural enough to supply in any translation (I would've added many more) but they still restrict the meaning of the elliptical structures. Take the third sentence: "Quran (chanting) and songs" two items of 'sound' that both radio and television broadcast, and may be broadcasting now on different channels. He obviously sees no contradiction between worship and enjoying the pleasures of this world as exemplified in singing and eating. The ellipsis here functions therefore as a device of creating an ambiguity which is, however, soon dispelled. Throughout it helps to establish contrast between seemingly opposite ideas but which, on a closer examination, will be found to be hardly contradictory at all. The recurrent references, for isntance, to religion in the first part of the paragraph disappear in the second when his relationship with his grandson and their conversation are recalled; but the idea surfaces once more at the very end.

هوامش

(1) A month in the Coptic calendar roughly corresponding to May.

(2) The rule in classical Arabic is to generate a new word by repeating the first consonant after the second in a 3–letter root word, if the last two consonants are similar. Thus Qazza (root Qazaza) gives birth to qazqaza; Habba (hababa) to habhaba; balla (balala) to balbala and so on.

قز ← قزقز، هب ← هبهب، بل ← بلبل ... إلخ.

(3) F.C. Scott, *English Grammar*, Heinemann, London, 1976.

(4) It is possible, of course, to suggest alternative patterns of subordination.

(5) An old Cairene roofed wholesale marketplace, with the owner acting as an agent for tradesmen, hence the literal meaning of the wordagency.

(6) The night in Ramadan when the first verses of the Quran were revealed. Prayers on that night are popularly believed to fulfil any wish.

ببليوجرافيا بالإنجليزية

ماهر شفيق فريد

Naguib Mahfouz in English A Bibliography

(Translations and Critiques up to January 2002)

Compiled by: Maher Shafiq Farid

(1) Bibliographies

Altoma, Salih J. *Modern Arabic Literature: a Bibliography of Articles, Books, Dissertations and Translations in English*, Bloomington, Indiana: Indiana University, Asian Research Studies Institute, 1975.

Alwan, Mohammed B. 'A Bibliography of Modern Arabic Fiction in English Translation', *Middle East Journal*, 26 (1972), pp. 195–200.

Anderson, Margaret (ed). *Arabic Materials in English Translation: a Bibliography of Works from the Pre-Islamic Period to 1977*. A reference publication in Middle Eastern Studies. Ed. David H. Partington, G.K. Hall & Co., Boston, 1980.

Anon. 'Articles on Arabic Literature Published in 1992' *Journal of Arabic Literature*, Vol. XXIV, 1993, E.J. Brill, Leiden.

Farid, Maher Shafiq. 'A Bibliography of Modern Egyptian Literature in English Translation', in *The Comparative Tone: Essays in Comparative Literature*, ed. M.M. Enani, State Publishing House (GEBO), 1995.

Hafez, Sabry. ‘A Complete Bibliography of Collections of Egyptian Short Stories (1921–1970)’, *Journal of Arabic Literature*, Vol. XI, 1980, E.J. Brill, Leiden, pp. 123–138.

Sakkout, Hamdi (ed.) ‘The Modern Arabic Novel: *Bibliography and Critical Introduction* 1865–1995’, National Library Press, Cairo, 1998, reprinted by The American University in Cairo Press, 2000 in 5 volumes.

Samaan, Angele Botros. *Arabic Literature in Egypt in English Translation: A Bibliography*, General Egyptian Book Organization, Cairo, 1991.

(2) Works by Naguib Mahfouz

Novels

Midaq Alley, translated, with an Introduction, by Trevor Le Gassick, Beirut, Khayats, 1966, London: Heinemann and Washington: Three Continents Press, 1975.

Mirrors, translated by Roger Allen, Chicago, Minneapolis: Bibliotheca Islamica, 1977; 2nd edition, Cairo: American University in Cairo Press, 1999.

Miramar, translated by Fatma Mousa-Mahmoud, edited and revised by Magid el-Kommos and John Rodenbeck. Introduction by John Fowles, Heinemann, London, and Cairo: American University in Cairo Press, 1978; Washington, D.C.: Three Continents Press, 1983.

El-Karnak, in Three Contemporary Egyptian Novels, translated and edited by Saad El-Gabalawy, Fredericton, New Brunswick: York Press, 1979, pp. 67–132.

Children of Gebelawi, translated with an Introduction by Philip Stewart, Heinemann, London, 1981. (See also: *Children of the Alley*), Trans. Peter Tharoux, New York: Doubleday, 1997.

The Thief and the Dogs, translated by Trevor Le Gassick, and M.M. Badawi, revised by John Rodenbeck, the American University in Cairo Press, 1984; New York: Doubleday, 1989.

Wedding Song, translated by Oliver E. Kenny. Edited and revised by Mursi Saad El-Din and John Rodenbeck. Foreword by O.E. Kenny. Introduction by Mursi Saad El-Din. The American University in Cairo Press, 1984.

The Beginning and the End, translated, with an introduction, by Ramses Hanna Awad. Edited by Mason Rossiter Smith. The American University in Cairo Press, 1985.

Autumn Quail, translated, with an introduction, by Roger Allen, Revised by John Rodenbeck. The American University in Cairo Press, 1985.

The Beggar, translated by Kristin Walker Henry and Nariman Khales Naili al-Warraki. Foreword by John Rodenbeck. The American University in Cairo Press, 1986.

Respected Sir, translated, with an introduction. by Rasheed El-Enany. The American University in Cairo Press, 1986.

Fountain and Tomb, (Hakayat Haretna), translated by Soad Sobhy, Essam Fattouh and James Kenneson, with an Introduction by S.S., E.F., J.K., 'A Note on Transliteration', 'Selected Critical Works' and 'Glossary'. Three Continents Press, Washington, D.C., 1991 (first edition 1986).

The Search, translated by Mohamed Islam. Edited by Magdi Wahba. With a Critical Note on the back cover by Mahmoud el Rabie. The American University in Cairo Press, 1987.

Arabian Nights and Days, translated by Denys Johnson-Davies, The American University in Cairo Press, 1995.

'Echoes of an Autobiography' (Extract), translated by Mona Anis, Hala Halim and Nigel Ryan, *Al-Ahram Weekly*, 20–26 October 1994 (the same

issue has a number of articles and comments on the attempt on Mahfouz's life in October 1994).

Echoes of an Autobiography, translated by Denys Johnson-Davies, Foreword by Nadine Gordimer, The American University in Cairo Press, 1997.

Akhenaten, Dweller in Truth, Translated by Tagreid Abu-Hassabo, The American University in Cairo Press, 1998.

Cairo Trilogy (Palace Walk; Palace Desire; Sugar Steet) translated by William Hutchins and Olive E. Kenny; William Hutchins, Lomne Kenny and Olive E. Kenny; William Hutchins and Angele Botros Samaan, Foreword by Sabri Hafiz, The American University in Cairo Press, 2001.

The Day the Leader was killed, translated, with an Introduction, by Malak Hashem, General Egyptian Book Organization, Cairo, 1989. (In the series 'Contemporary Arabic Literature', ed. M.M. Enani).

Palace Walk, translated by William M. Hutchins and Olive E. Kenny. The American University in Cairo Press, 1989; New York: Doubleday, 1990.

Palace of Desire; (The Cairo Trilogy II), translated by William Maynard Hutchins, Lorne M. Kenny, and Olive E. Kenny. The American University in Cairo Press, and New York: Doubleday, 1991.

Sugar Steet (The Cairo Trilogy III), translated by William Maynard Hutchins, and Angele Botros Samaan. The American University in Cairo Press, New York: Doubleday, 1992.

The Journey of Ibn Fattouma, translated by Denys Johnson-Davies. The American University in Cairo Press; New York: Doubleday, 1992.

Adrift on The Nile, translated by Frances Liardet, The American University in Cairo Press, New York: Doubleday, 1993.

The Harafish, translated, with Translator's Note, by Catherine Cobham, The American University in Cairo Press, 1994.

Short Stories

'The Pasha's Daughter', translated by F. El-Manssour, *Middle East Forum*, Vol. 63, October, 1960, pp. 38—42.

'Filfil', translated by F. el-Manssour, *Middle East Forum*, Vol. 37, June, 1961, pp. 38-39.

'Hunger', tr. Anon. *The Scribe*, Vol. 4, May-June 1962, pp. 78—80.

'Zabalawi', trans. Safeya Rabie, *Arab Review*, No. 24, 1962, pp. 44—46.

'Zabalawi', trans. Nissim Rejwan, *New Outlook*, Vol. 10, January 1967, pp. 505—57.

'Zabalawi', translated, with a preface and biographical note, by Denys. Johnson-Davies in *Modern Arabic Short Stories*, Oxford University Press, London, 1967.

'The Mosque in the Narrow Lane', translated by Nadia 'Farag and revised by Josephine Wahba;' Hanzal and the Policeman' translated by Azza Kararah and revised by David Kirkhaus, in *Arabic Writing Today: The Short Story*, edited, with an Introduction, by Mahmoud Manzaloui. Dar Al-Maaref, Cairo, 1963. (With a biographical note and a bibliography); second printing, 1985.

'A Visit', Tr. Ismail I. Nawwab. *Aramco World*, March-April 1989, pp. 20—25.

'Under the Umbrella', trans. Nissim Rejwan, *New Outlook*, Vol. 12, Nov.—Dec. 1969, pp. 50—55.

'Sleep', translated by Nihad A. Salem, *Afro-Asian Writings*, April 1970.

'Honeymoon', *Arab World*, Vol. XVII, August/September 1971.

'Child of Ordeal', tr. Akef Abadir and Roger Allen, **Arab World**, Vol. XVII, August/September 1971, pp. 10—18.

Naguib Mahfouz; A Selection of Short Stories, Prism Supplement V. Cairo, 1971. (Contents; 'A Biographical Sketch', 'Hunger', 'The World of God', 'The Man of Power', 'The Drunkard Sings', 'The Black Cat Tavern').

‘The Mosque in the Alley’, translated, with notes, by Joseph p. O’Kane, *The Muslim World*, Vol. 63, No. 2, January 1973, pp. 28–38.

‘The Man Who Lost His Memory Twice’, *Prism*, Vol. 5, Nos. 14-15, 1973, Cairo, pp. 77–95.

God’s World: An Anthology of Short Stories, translated by Akef Abadir and Roger Allen, Minneapolis: Mn. Bibliotheca Islamica, Described in *Journal of Arabic Literature*, Vol. VI (E.J. Brill, Leiden, 1975), p. (154) as: ‘Translations of short stories culled from various collections, not only from *Dunya Allah:* also an introductory study, a brief biography, and a 5-page survey of Mahfouz’s novels’. (Contains ‘God’s World’, ‘The Happ. Man’, ‘A Photograph’, ‘An Extraordinary Official’, ‘The Whisper of Madness’, ‘Child’s Paradise’, ‘Shahrazad’, ‘The Drug Addict and The Bomb’, ‘The Singing Drunkand’, ‘The Barman’, ‘A Dream’, ‘Passers-by’, ‘The Black Cat Tavern’, ‘Under the Bus Shelter’, ‘Sleep’, ‘The Heart Doctor’s Ghost’, ‘The Window on the Thirty-Fifth Floor’, ‘The Prisoner of War’s Uniform’, ‘An Unnerving Sound’, ‘The Wilderness’).

‘The Happ. Man’. Tr. Saad El-Gabalawy. In *Modern Egyptian Short Stories*. Frederickton, N.B.: York Press, 1977, pp. 15–20.

‘A Miracle’, Tr. Saad El-Gabalawy. In *Modern Egyptian Short Stories*, Fredericton, N.B.: York Press, 1977, pp. 21–27.

‘An Old Photograh’. Tr. Roger Allen. *Nimrod*, Vol. 24, No. 2 (Spring-Summer, 1981), pp. 51–55.

‘The Tavern of the Black Cat’. Tr. Saad El-Gabalawy. In *Modern Egyptian Short Stories*. Frederickton, N.B.: York Press, 1977, pp. 29–34.

‘The Conjurer Made off with the Dish’, translated, with a biographical note, by Denys Johnson-Davies in *Egyptian Short Stories*, Heinemann, London, 1978.

‘A Man and a Shadow’, translated by Amr Afifi Affat; ‘Under the Bus Shelter’, translated by Roger Allen, ‘The Time and The Place’ translated

by Denys Johnson-Davies in *Flights of Fantasy: Arabic Short Stories*. edited, with an Introduction, by Ceza Kassem and Malak Hashem. Elias Modern Publishing House, Cairo, 1985.

'The Mummy Awakes' translated by R. Allen in *The Worlds of Muslim Imagination*, edited by Alamgir Hashmi, Gulmohar, Islamabad, 1986, pp. 15–33.

'Under a Starlit Sky', translated by Rasheed El-Enany, *The Guardian*, 12th December, 1991.

The Time and the Place and Other Stories. Selected and translated, with an Introduction, by Denys Johnson-Davies, The American University in Cairo Press, 1991, (Contents: 'Zabalawi', 'The Conjurer Made off with the Dish', 'The Answer is No', 'The Time and the Place', 'Blessed Night', 'The Ditch', 'Half a Day', 'The Tavern of the Black Cat', 'The Lawsuit', 'The Empty Café', 'A Day for Saying Goodbye', 'By a Person Unknown', 'The Man and the Other Man', 'The Wasteland', 'The Norwegian Rat', 'His Majesty', 'Fear', 'At the Bus Stop', 'A Fugitive from Justice', 'A Long-term Plan', 'Arabic Text Sources').

'Egyptian Time': a short Story by Naguib Mahfouz, Doubelday, New York, 1992 (translated by Theroux of Mahfouz's' Cradle' with Introduction and Photographs).

'The Lesson of Time', translated by Hoda El-Sadda, *Prism:* Quarterly of Egyptian Culture 38/ 1994.

'Traveller with Hard Luggage', in *Under the Naked Sky: Short Stories from the Arab World*, Selected and translated by Denys Johnson-Davies, Sagi Books, London, 2001; The American University in Cairo Press, 2000.

'An Alarming Voice'. Tr. A.F. Cassis, *Literature East and West*, Vol. 13 (1969), pp. 386–394.

‘Child of Suffering’. Tr. Menahem Milson and Ruth Kugelowitz. *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 3 (1972), pp. 324–347.

‘The Doped and the Bomb’. Tr. Anon. *Arab Observer*, No. 327 (Oct. 3, 1966), pp. 47–49.

‘God’s World’. Tr. Anon. *Scribe*, Vol. 9, No. 2 (Sept., 1964), pp. 84–94.

‘The Maim Maker’. Tr. Nissim Rejwan. *New Outlook*, Vol. 9 (Jan. 1966), pp. 39–43.

One Act Plays

‘The Chase’, translated by Roger Allen, *Mundis Artium*, Vol. 10, No. 1, 1977, pp. 134–162.

‘Harassment’, translated, with an Introduction, by Judith Rosenthouse, *Journal of Arabic Literature*, Vol. IX, E.J. Brill, Leiden, 1978, pp. 105–137.

One-Act Plays 1, translated, with an Introduction, by Nehad Selaiha, General Egyptian Book Organization, Cairo, 1989. (Contents: ‘The Legacy’, ‘The Rescue’, ‘The Mountain’, ‘Death and Resurrection’. In the Series ‘Contemporary Arabic Literature’, ed. M.M. Enani).

Essays

Naguib Mahfouz at Sidi Gaber, Selected and translated by Mohamed Salmawy, The American University in Cairo Press, 2001.

Addresses

‘The Nobel Lecture’, translated by Mohammed Salmawy, The American University in Cairo Press, 1988.

Interviews

'Prism Interviews Naguib Mahfouz', *Prism*, Cairo, Vol. 5, Nos. 14–15, 1973, pp. 71–76.

El-Shabrawy, Charlotte, 'Naguib Mahfouz: The Art of Fiction CXXIX', *Paris Review*, Summer 1992, pp. 50–73.

'Defining The Times: Naguib Mahfouz Talks to Novelist' Youssef El-Qaid, *Al-Ahram Weekly*, 13–19 December 2001.

H'ir, Naji; Nahn, L. and Shir, J. (tr). 'An Interview with Naguib Mahfouz', *Tel-Aviv Review*, Vol. 2, 1989/1990.

(3) On Naguib Mahfouz (and his context)

Abadir, Akef and Allen, Roger. "Najib Mahfuz: His World of Literature." *The Arab World*, Vol. 16 (Sept.-Oct., 1970), pp. 7–14; idem., Vol. 16 (Nov.-Dec., 1970), pp. 9–13 and idem., Vol. 17 (Aug.-Sept., 1971), pp. 8-9.

Abdel Meguid, Abdel Aziz. *The Modern Arabic Short Story: Its Emergence, Development and Form*. Al-Maaref Press, Cairo, 1955. (a commentary in English, with thirty-four short stories in the original Arabic)

Abousenna, Mona. 'Revolution between Reality and Illusion'. in *Proceedings of the third EASRG Conference (23-29 March 1980 Malta), Youth, Intellectuals and Social Change*. edited by Mourad Wahba, the Anglo-Egyptian Bookshop, Cairo, 1983, pp. 25–41 (on Tawfik Al-Hakim, Naguib Mahfouz and Nomaan Ashur).

Abu-Haydar, Jarir. '*Awlad Haritna* by Naguib Mahfouz: an Event in the Arab World', *Journal of Arabic Literature*, Vol. 16, 1985, E.J. Brill, Leiden, pp. 119–131.

Accad, Evelyne, *Veil of Shame: The Role of Women in the Contemporary Fiction of North Africa and the Arab World*. Sherbrooke, Quebec: Naaman, 1978, pp. 128–133.

Agameih, Rawhieh M. 'The Reception of Naguib Mahfouz: Nobel Prize Winner', in *Images of Egypt in Twentieth Century Literature*, Proceedings of International Symposium on Comparative Literature (18th–20th December, 1989), University of Cairo, 1991, pp. 367–375.

Ahmed, Saad N. 'The Function of Space in Najib Mahfouz's *Bayn. al-Qasrayn', The International Fiction Review*. 16. 1 (1989), pp. 42–47.

Al-Bassam, E.S. "Socio-Political Obstacles to the Individual's Search for Identity: A Comparative Aspect of the Novels of E.M. Forster and Najib Mahfuz". Unpublished Thesis-Exeter University, 1984.

Al-Ghitani, Gamal. "*From Naguib Mahfouz Remembers", Naguib Mahfouz: From Regional Fame to Global Recognition*, Ed. by Michael Beard and Adnan Haydar, Syracuse: University Press, 1993.

Ali, Muhsin Jassim, 'The Socio-Aesthetics of Contemporary Arabic Fiction: An Introduction,'. *Journal of Arabic Literature*, Vol. XIV, 1983, Brill, Leiden.

Al-Jayyusi, Salma, 'Two Types of Hero in Contemporary Arabic Literature,' *Modern Artium* XII (1977), pp. 35–49.

Allen, Roger 'Najib Mahfuz', *Nobel Laureates in Literature*, Ed. by Rado Pribic, New York and London: Garland Reference Library of the Humanities, 1990.

Allen, Roger, "Najib Mahfuz", *Encyclopedia of World Literature in the Twentieth Century*, Ed. L. Klein, New York: 1981, Vol. 3, pp. 178-179.

Allen, Roger, "Arabic Literature and the Nobel Prize", *World Literature Today*, Vol. 62, (1988), pp. 201–203.

Allen, Roger, "The Impact of the Translated Text: The Case of Najib Mahfuz's Novels, with Special Emphasis on *The Trilogy", Edabiyat*, New Series, 4/1 (1993), pp. 87–117.

Allen, Roger, "Naguib Mahfuz: a Profile and a Bibliography of Selected Readings", *Indiana University Middle East Studies Program*, Vol. 8, No. 2, 1989.

Allen, Roger, "Najib Mahfuz, Nobel Laureate in Literature, 1988". *World Literature Today*, Vol. 63, 1989.

Allen, Roger, "Najib Mahfuz and World Literature", *The Arab Novel Since 1950: Critical Essays, Interviews and Bibliography*, Cambridge: MA: Mundus Arabicus, 1992.

Allen, Roger, "Naguib Mahfouz and the Arabic Novel: The Historical Context", *Naguib Mahfouz: From Regional Fame to Global Recognition*, Ed. by Michael Beard and Adnan Haydar, Syracuse: University Press, 1993.

Allen, Roger, "Investigation", *Edebiyat*, Vol. 3, No. 1, 1978.

Allen, Roger, 'Egyptian Drama and Fiction in the 1970s', Edebiyat 1/1 (1976), pp. 219–233.

Allen, Roger, (ed.) Modern Arabic Literature, Ungar, New York, 1987, pp. 192–204.

Allen, Roger, 'Najib Mahfuz' in *Encyclopaedia of Literature Translation into English*, ed. Olive Classe, Vol. 2, Fitzroy Dearborn Publishers: London and Chicago, 2000.

Allen, Roger, M.A. '*Mirrors* by Najib Mahfouz', *The Muslim World*, Vol. LXII, No. 2 (April 1972), pp. 115–125.

Allen, Roger M.A. '*Mirrors* by Najib Mahfouz (II)', *The Muslim World*, Vol. LXIII, No. (January 1973), pp. 15–27.

Allen, Roger, 'Some Recent Works of Najib Mahfuz: a Critical Analysis', *Journal of the American Research Center in Egypt*, Vol. XIV (1*977)*, pp. 101–110.

Allen, Roger, *The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction*, Syracuse University Press, 1982. Preface by C.E. Bosworth. (Chapter IV

deals with *Tharthara fawq al-Nil (Chatter on the Nile)*, pp. 101–107 and *passim)*, revised edition 1994.

Al-Mousa, Nedal. 'The Nature and the Uses of the Fantastic in the Fictional World of Naguib Mahfouz', *Journal of Arabic Literature*, Vol. 23, 1992, E.J. Brill, Leiden.

Altoma, Salih J. 'Socio-Political Themes in the Contemporary Arabic Novel: 1950–1970', in *The Cry of Home: Cultural Nationalism and the Modern Writer*, ed. H.E. Lewald, University of Tennessee Press, Knoxville, 1972.

Altoma, Salih J. 'Westernisation and Islam in Modern Arabic Fiction', *Yearbook of Comparative and General Literature*, 20 (1971), pp. 81–88.

Altoma, Salih J. '*About Arabic Books', Books Abroad* (Summer 1971), pp. 559-560 (a short notice of a book by Nur Sherif).

Altoma, Salih J. 'Naguib Mahfouz: A Profile', *The International Fiction Review*, 17, 2 (1990), pp. 128–132.

Altoma, Salih J. "Westernization and Islam in Modern Arabic Fiction". *Yearbook of Comparative and General Literature*, Vol. 20 (1971), pp. 81-82.

Altoma, Salih J. "Najib Mahfuz: a Profile and a Bibliography of Selected Readings." *Indiana University Middle East Studies Program*, Vol. 8, No. 2 (Spring, 1989), pp. 15–20.

Amirah, Amal, 'Book Review', *World Literature Today*, Summer 1995, p. 638.

Amyuni, Mona T. "Images of Arab Wormen in *Midaq Alley* by Naguib Mahfouz, and *Season of Migration to the North* by Tayeb Salih." *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 17, (1985), pp. 25–36.

Anon, 'Review Article of Denys Johnson-Davies', *Modern Arabic Short Stories, The Times Literature Supplement*, 3534 (20 November 1969),

Translated into Arabic by Kamal Mamdouh Hamdi, *al-Majallah* (February 1970), pp. 116–118.

Anon, 'Recent Publications', *Journal of Arabic Literature*, Vol. V (1974), pp. 161–163.

Anon, 'Other Recent Publications', *Journal of Arabic Literature*, Vol. VI (1975), pp. 154-155, (Bibliographical Note).

Anon, 'Recent Publications', *Journal of Arabic Literature*, Vol. VII (1976), p. 158.

Anon, 'Mahfouz, Naguib', translated by Roger Allen, in *World Authors 1975-1980*, ed. Vineta Colby, Wilson, New York, 1985.

Anon, 'Mahfouz: Clarity is Good, but so is Ambiguity', *New York Times*, 14 October 1988, C32.

Anon, *Naguib Mahfouz Reader's Companion*, Anchor Boove (1996).

Anon, 'Nobel Prize — for Literature or Secularism?' *Kahyan International*, 12 November 1988, p. 6.

Anon, 'Mafhouz Film Versions Get Glowing Tribute', *The Egyptian Gazette*, Cairo, 19 December 1988, p. 4.

Anon, 'A Nobelist's Inspiration', *World Press Review*, January 1989, p. 61.

Anon, 'Naguib Mahfouz', in *Current Biography*, 50, May 1989, p. 35.

Anon, 'Mahfouz's Progeny: The Generation of the Sixties' *Al-Ahram Weekly*, 13–19 December 2001 (testimonies by Sonallah Ibrahim, Ibrahim Aslan, Bahaa Taher and Mohamed El-Bosati).

Anon, 'Mightier Than the Sword', *Al-Ahram Weekly*, 8–14 December 1994.

Asfour, Gaber, "From *Naguib Mahfouz's Critics", Naguib Mahfouz: From Regional Fame to Global Recognition*. Ed. by Michael Beard and Adnan Haydar. Syracuse: University Press, 1993.

Asfour, Gaber, "Resolving Conflicts", *Al-Ahram Weekly*, 13–19 December 2001.

Awad, Louis, ‘Cultural and Intellectual Developments in Egypt since 1952’, in *Egypt since the Revolution*, ed. P.J. Vatikiotis, George Allen and Unwin Ltd. 1968, pp. 143–161.

Awad, Louis, Lecture delivered at the Centre of Middle East Studies, University of Harvard, on 1 November, 1971. Arabic translation with (mostly adverse) comments by Mohamed Yusif Najm in *Al-Adab* (Beirut) (November 1972), pp. 2–7.

Ayyad, Shukry and Nancy Witherspoon, *Reflections and Deflections*: a *Study of the Contemporary Arab Mind through its Literary Creations*, Prism Literary Series 2, Ministry of Culture, Cairo 1986 (Relevant parts: ‘Preface’, ‘The Swinging Scales of History’, ‘Splitting a Hare (the Short Story)’, ‘From Romance to Reality (the Novel)’, ‘Bibliography’).

Ayyad, Shukry, ‘The Egyptian Short Story Since 1944’, unpublished lecture delivered in Cairo in 1965.

Badawi, M.M., “Mahfuz’s Story of Creation and Prophecy”. In *Modern Arabic Literature and the West*. London: Ithaca Press, 1985, pp. 167–171.

Badawi, M.M. ‘Islam in Modern Egyptian Literature’, *Journal of Arabic Literature*, Vol. 11, E.J. Brill, Leiden, 1971, pp. (154–177).

Badawi, M.M. ‘Commitment in Contemporary Arabic Literature’, Unesco: Cahiers D’Histoire Mondiale, Neuchatel, Switzerland; Editions de la Baconniere, Vol. XIV, No. 4, 1972, pp. 858–879.

Badawi, M.M. ‘Representative Writers of Modern Arabic Literature’, in *Middle East and Islam: A Bibliographical Introduction*, D. Hopwood and D. Grimwood-Jones (eds.) Lug, Switzerland; Interdocumentation Company, 1972, pp. 310–330.

Badawi, M.M. ‘Naguib Mahfuz’, *Egyptian Bulletin*, No. 1, 1982.

Badawi, M.M. *‘The Origins of Modern Arabic Fiction’, Journal of Arabic Literature*, Vol. XIX, 1988, Brill, Leiden (Review of Malti Moosa’s book).

Badawi, M.M. *Modern Arabic Literature and the West*, Ithaca Press, London, 1985 (Relevant parts: 'Foreword', 'Commitment in Contemporary Arabic Literature', 'The City in Modern Egyptian Literature', 'Islam in Modern Egyptian Literature', 'The Concept of Fate in Modern Egyptian Literature', 'The Origins of the Arabic Novel', 'Mahfuz's Story of Creation and Prophecy', 'Notes', 'Appendix: Synopsis of *Bidaya wa Nihaya*').

Badawi, M.M. (ed.) *Modern Arabic Literature*, Vol. 4 of the Cambridge History of Arabic Literature, Cambridge University Press, 1992, (Relevant Sections and Chapters: 'Editorial Note', 'Chronological Table of Events', 'Maps of the Arab World', 'Introduction: The Background' (M.M. Badawi), 'Translations and Adaptations 1834–1914' (Pierre Cachia), 'The Beginnings of the Arabic Novel' (Roger Allen), 'The Egyptian Novel from *Zaynab* to 1980' (Hilary Kilpatrick), 'The Modern Arabic Short Story' (Sabry Hafez), 'The Prose Stylists' (Pierre Cachia), Bibliography').

Badawi, *M. M. a Short History of Modern Arabic Literature*, Clarendon Press Oxford, 1993. (Relevant Parts: 'Foreword', 'Note on Transliteration and Translations', 'Introduction: a New Conception of Arabic Literature', 'Part Two: The Novel and Short Story: 4. Nagib Mahfuz (Naguib Mahfuz) and the Egyptians, 5. Other Arab Writers and Further Developments in the Short Story', 'Select Bibliography').

Barakat, Eynas. "New Editions Planned By AUC Press", *Caravan* (AUC, Cairo), 24/10/1988.

Barakat, Halim, *Visions of Social Reality in the Contemporary Arab Novel*, Center for Contemporary Arab Studies, Georgetown University, Washington, 1977.

Beyerl, Jan. *The Style of the Modern Arabic Short Story*, Charles University, Prague, 1971.

Beard, Michael and Adnan Haydar (editors) *Naguib Mahfouz: From Regional Fame to Global Recognition*, Syracuse University Press, 1993.

Bellamy, James A. et al. Contemporary Arabic Readers: IV. *Short Story*, University of Michigan, Ann Arbor, 1963.

Berque, Jacques. *Egypt: Imperialism and Revolution*. Translated by Jean Stewart. London: 1972.

Berque, Jack. *Cultural Expression in Arab Society Today*, University of Texas Press, Austin, 1978.

Berrada, Mohamed. 'Persistent Questions', *Al-Ahram Weekley*, 13–19 December 2001.

Booth, M. "Mahfouz and the Arab Voice", *Index on Censorship*, Vol. 18, No. 1, 1989.

Booth, M. "Naguib Mahfouz: The Continuing Struggle", *Index on Censorship*, Vol. 19, No. 2, 1990.

Boullata, Issa J. (ed.) *Critical Perspectives on Modern Arabic Literature*, Three Continents Press, Washington, D.C., 1980, (Relevant Parts: 'Introductory Essay', Part I. Fiction', 'Bibliography', 'Modern Arabic Literature and the West), by Jabra I. Jabra, 'Commitment in Contemporary Arabic Literature' by M.M. Badawi, 'Encounter between East and West: A Theme in Contemporary Arabic Novels', by Issa J. Boullata, 'Najib Mahfuz's Trilogy', by Trevor Le Gassick. 'A Malaise in Cairo: Three Contemporary Egyptian Authors', by Trevor Le Gassick, 'Broken Idols: The Death of Religion as Reflected in Two Short Stories by Idris and Mahfouz', by Mona Mikhail, 'The Egyptian Novel in the Sixties', by Sabry Hafez, 'Modern Arab Literature: The Allegory and the Absurd', by Akram Midani.

Boullata, Issa J. *Trends and Issues in Contemporary Arab Thought*, State University of New York Press, Albany, 1990.

Boullata, Issa J. ‘Genre and Language in Modern Arabic Literature’, *Journal of Arabic Literature*, Vol. XXIII, 1992, Brill, ‘Leiden (Review of a book by Sasson Somekh).

Bringhurst, Robert. ‘Modern Arabic Short Stories’, *World Literature Today*, (Spring 1977), p. 327. (Review article of Denys Johnson–Davies selection).

Bringhurst, Robert. “Modern Arabic Short Stories’, *World Literature Today*, (Spring 1977), p. 327.

Brinner, William M., and Mounah A. Khouri, *Readings in Modern Arabic Literatutre: The Short Story and the Novel*. Leiden: E.J. Brill, 1971 (Reprints the arabic Original of’ ‘Dunyah Allah’, with a Biographical note and an English–Arabic Vocabulary).

Brugman, J. *An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt*, E.J. Brill, Leiden, 1984.

Cachia, Pierre. An *Overview of Modern Arabic Literature*, Edinburgh University Press, 1990 (Relevant Parts: ‘Introduction’, ‘The Assumptions and Aspirations of Egyptian Modernists’, ‘The Development of a Modern Prose Style’, ‘The Use of the Colloquial in Modern Arabic Literature’, ‘The Critics’, ‘The Narrative Genres’, ‘Themes Relating to Christianity and Judaism in Modern Egyptian Drama and Fiction’, ‘In a Glass Darkly: The Faintness of Islamic Inspiration in Modern Arabic Literature’, ‘Bibliogrphy’).

Cachia, P.J.E. ‘Modern Arabic Literature’, *University of Toronto Quarterly*, Vol. XIX, No.2 (January 1960), pp. 282–296.

Cachia, P.J.E. ‘Themes Related to Christianity and Judaism in Modern Egyptian Drama and Fiction’, *Journal of Arabic Literature*, Vol. II, E.J. Brill, Leiden, 1971, pp. 178–194.

Cachia, P.J. ‘Naguib Mahfouz: *Children of Gebelawi’, Journal of Arabic Literature*, Vol. XIV, 1983, Brill, Leiden.

Cachia, P.J.E. *'Modern Arabic Short Stories', Journal of Middle Eastern Studies*, Vol. 5, No. 1, (January 1969), pp. 79-80 (Review article of Denys Johnson-Davies' selection).

Cobham, Catherine, *'Studies in the Short Fiction of Mahfouz and Idris', Journal of Arabic Literature*. Vol. XXIV, 1993, Brill, Leiden (Review of Mona Mikhail's Book).

Cowan, David. 'Literary Trends in Egypt Since 1952', in *Egypt since the Revolution*, ed. P.J. Vatikiotis, George Allen and Unwin Ltd., 1968, pp. 162–177.

Cragg, Kenneth, *The Pen and the Faith: Eight Modern Muslim Writers and the Qur'an.* London: George Allen, 1985.

Darwish, Mustafa. 'Strange Omissions', *Al-Ahram Weekly*, 13–19 December 2001.

Davis, Alan. 'The Purest Wilderness: Feasting and Fasting in Literature', *The Hudson Review*, Summer 1995, pp. 330–332.

Deeb, Marius. 'Najib Mahfouz's *Midaq Alley*: a Socio-Cultural Analysis'. *British Society for Middle Eastern Studies Bulletin*. Vol. 10, No. 2, 1983.

Dickey, Christopher, "At the Ali Baba Cafe". *Vanity Fair*, Vol. 52, No. 11, pp. 234–258.

Dickey, Christopher, "A Baedeker to Egypt's Soul", *News week*, 5/1990

Dickey, Christopher, 'A Stirring Nobel Prize to a Bold Arab Author', *Newsweek*, 24/10/1988.

Dyer, Richard. 'The Cairo Trilogy of Naguib Mahfouz', *The Boston Globe*, 28 January 1992.

Dyer, Richard. 'Naguib Mahfouz Creates a Mythic History', *The Boston Globe*, 8 April 1994.

Dyer, Richard. 'Timeless Rhythms of an Egyptian Family', *The Boston Globe*, 28 February 1990.

Dyer, Richard. '"Palace", Sketches Portrait of The Artist', *The Boston Globe*, 7 February 1991.

Dyer, Richard. 'Mahfouz's Rich 'Cairo Trilogy' Concludes', *The Boston Globe*, 28 January 1992 (for the above-mentioned Dyer articles, and a few other items, I am indebted to Dr. Taha Al-Saed of Cairo University who kindly provided me with photocopies of a number of on-line articles from British and American periodicels, newspapers and magazines. M.S.F.).

Elad, Ami. 'Mahfuz's 'Za'balawi'. Six Station Quest', *International Journal of Middle East Studies*, 26 November 1994, pp. 631–644 (USA).

El-Bahrawy, Sayed. 'In Search for a Novelistic Identity: The Rise of the Arabic Novel in the View of Critics', in *Encounters in Language and Literature*, Proceeding of the Second International Symposium on Comparative Literature (20th–22nd December, 1992), University of Cairo, 1993, pp. 345–374 (Bilingual).

El-Bendary, Amira. 'Naguib Mahfuz: a Life in Writing', *Al-Ahram Weekly*, 13–19 December 2001.

El-Enany, Rasheed. 'Even in Warm Embraces', *The Times Literary Supplement*, 25 July 1997.

El-Enany, Rasheed. *Hadrat al-Mahtaram by Naguib Mafhouz: a Translation and Critical Assessment.* Unpublished dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy, University of Exeter, 1984.

El-Enany, Rasheed. 'Religion in the Novels of Naguib Mahfouz', *BRISMES (British Society for Middle Eastern Studies) Bulletin*. Vol. 15, Nos. 1 and 2, 1988; pp. 21–27.

El-Enany, Rasheed, 'The Novelist as Political Eye-Witness: a View of Naguib Mahfouz's Evaluation of the Nasser and Sadat Eras', *Journal of Arabic Literature*, E.J. Brill, Leiden Vol. 21, No. 1, 1990, pp. 72–86.

El-Enany, Rasheed. *'Rihlat Ibn Fattuma'*, in *Golden Roads*, ed. I.R. Newton, London 1993.

El-Enany, Rasheed. *Naguib Mahfouz: The Pursuit of Meaning*, Routledge, London. 1993. (Contents: 'Preface and Acknowledgements', 'The Writer and His World', 'Looking Backward to the Present: The Historical Novels', 'Pains of Rebirth: The Conflict Between Past and Present', 'Time and the Man: Four Egyptian Sagas', 'The Aborted Dream: On Earth as in Heaven', 'Fragments of Time: The Episodic Novels', 'Matetrs of Form: a Case Study of *Respected Sir'*, 'Images of God, Death and Society: The Short Stories and the Plays', 'Notes', 'The Works of Naguib Mahfouz', 'A Guide for Further Reading').

El-Erian, Mohammed Ali. "The Distinctive Contribution of Naguib Mahfouz as a Multi-Dimensional Trend-Maker". *Voices: The Quarterly Journal of the National Library of Australia*. Vol. 3, No. 2, 1993.

El-Gabalawi, S. 'The Allegorical Significance of Naguib Mahfouz's *Children of Our Alley', International Fiction Review*, 16. 2 (1989), pp. 91–97.

El-Gabalawy, S. 'Naguib Mahfouz's Egypt', *The International Fiction Review*, 18. 2. (1991), pp. 114–116 (Review of Haim Gordon's book).

El-Guindy, Aliaa, Tawfik. *The Translations of Mahfouz's The Beggar and The Search: a Comparative Stylistic Analysis*, Unpublished M. A. Thesis, Supervised by Prof. M.M. Enani, Faculty of Arts, University of Cairo, 1999.

El-Hazmi, Mansour Ibrahim. *The Modern Arabic Historical Novel*. Unpublished dissertation submitted for the degree of Doctor of Philosphy, The University of London, 1966.

Eliraz, Giora. 'Egyptian Intellectuals and Women's Emancipation, 1919–1939', *Asian and African Studies*, 16 (1982), pp. 95–120.

El-Kalamawi, Saheir. 'The Short Story', Unpublished lecture delivered in Cairo in the Summer of 1965.

El-Komi, Mohamed S. 'The Mythic Archetype in Naguib Mafhouz's Novel, *The Search', in The Comparative Impulse: Essays on Modern Literature*, ed. M.M. Enani, State Publishing House (GEBO), Cairo, 2001.

El-Koussy, Ghada. *Alexandria and Forms of the Chronotope. A Study of Justine, Miramar and City of Saffron*, Unpublished M.A. Thesis, Supervised by Prof. Radwa Ashour, Faculty of Arts, Ain-Shams University, 1997.

El-Manssour, F. '*Mirrors* by Naguib Mahfouz'., *Middle East International* (September 1973), pp. 31–33 (with a checklist of translated works by Mahfouz on p. 32).

El-Manssoury, Faris. "Naguib Mahfouz: The Arab Voice in World Literature", *Arab Affairs*, Vol. 1, No. 8, 1988/1989.

El-Naggar, Nehad M. 'G. Bachelards' 'Espace': a Reading of N. Mahfouz's *Palace Walk*, in *Modernism and Post-Modernism: East and West*, ed. Hoda Gindi and Galila Ragheb, Department of English Language and Literature, Faculty of Arts, University of Cairo, 2000.

El-Nahhas, Mona. 'Intellectuals Strike Back', *Al-Ahram Weekly*, 3–9 November 1994 (on *Awlad Haretna*).

El-Nassag, Sayed Hamed. 'The Egyptian Short Story in the Seventies', *Prism*: Quarterly of Egyptian Culture, 10, October/December 1984, Cairo, p. 29.

Elyas, Adel A. *The World of Naguib Mahfouz*. Cairo: Anglo-Egyptian Bookshop, 1980.

Enani, M. 'The Past as Future: Notes on the Changing Image of Egypt in Modern Arabic Egyptian Literature' in *Images of Egypt in Twentieth Century Literature*, Proceedings of International Symposium on Comparative Literature (18th–20th December 1989), University of Cairo, 1991, pp. 53–66.

Enani, M.M. (ed.,) *Naguib Mahfouz Nobel 1988, Egyptian Perspectives: a Collection of Critical Essays*, General Egyptian Book Organization, Cairo, 1989. (Contents: 'Preface', by Samir Sarhan, 'A Journey into the Mind of Naguib Mahfouz', by Fouad Dawwarah, (trans. Hoda el-Saddah), 'Naguib: a Personal Note', by Yehya Haqqi (trans. Evine Hashem), 'Naguib Mahfouz and his Cairo', by Sami Khashabah (trans. M. Enani), 'The Alley in Naguib Mahfouz', by Gamal el-Ghitany (trans. Evine Hashem), 'The Tragedy of the Individual Rebel in Mahfouz', by Ali el-Rai (transl. Amal Mazhar), 'The Politics of Naguib Mahfouz', by Ibrahim Amer (trans. Loubna Youssef), 'Naguib Mahfouz and the Plastic Arts', by Badr el-Din Abou-Ghazi (trans. Sara Khallaf), 'The Influence of the English Novel on Naguib Mahfouz', by Nevine Ghorab, 'Naguib Mahfouz as Playwright', by Nehad Selaiha, 'Novel Rhetoric: Notes on the New Language of Fiction in Naguib Mahfouz', by M.M. Enani, 'Narration Form in Mahfouz, from *The Thief and The Dogs, to Miramar*', by Latifa el-Zayyat (trans. Nadia el-Kholy). 'A Work of Modern Fiction: *Al-Middag Alley*', by Taha Hussein (trans. Nehad Selaiha). '*The World of God*', by Salah Abdul-Saboor (trans. Mona el-Halawany), 'A Very Good Morning to You', by Ghali Shoukry (trans. Malak Hashem), '*The Search (The Road)*' by Mahmoud Amin el-Alim (trans. Salwa Kamil), 'Linguistic Features and the Point of View in *Miramar*', by Angele Botros Samaan, '*The Thief and The Dogs:* Art and Reality', by Fatma Moussa-Mahmoud (trans. Rawhiyyah Agamiyyah), 'The sense of an Ending in *The Day the Leader was killed*' by Malak Hashem, 'The Structure of Time, in a *Very Good Morning to you* and *Qashtamar*', by Salwa Kamal, 'Naguib Mahfouz and the Modern Short Story Cycle', by Mona Mones, 'Naguib Mahfouz in English: A Bibliography', by Maher Shafiq Farid. With Notes on the Contributors.

Enright, D.J. 'Gloomy Clouds and Laughing Sun. Naguib Mahfouz, Nobel Laureate', *Encounter*, Vol. XXV, No. 2, September 1990, pp. 43–46.

Farid, Maher Shafik, 'Fiction in Arabic', *The Times Literary Supplement*, 28 May, 1976, p. 647.

Farid, M.S. 'Naguib Mahfouz in English: A Bibliographical Essay', *Fusul*, Cairo, Vol. 11, No. 2, January-February-March 1982, pp. 319–321 (Bilingual).

Fathi, Ibrahim, 'Continuning Radiance', *Al-Ahram Weekly*, 24–30 November 1994.

Fayyad, Soliman, 'The Abstract Quality', *Al-Ahram Weekly*, 13–19 December 2001.

Fox, Edward "The Watcher on the Curb". *Aramco World*, March-April, 1989, pp. 17–19.

Fox, Edward, 'Naguib Mahfouz', *London Magazine*, February /March 1990, pp. 89–93.

Gabrieli, Francesco, 'Contemporary Arabic Fiction', *Middle Eastern Studies*, Vol. 2, No. 1 (October, 1965), pp. 79–84.

Gad, Kamal Ayad, "To Naguib Mahfouz the Nobel Prize Winner", *Egyptian Gazette*, 19/10/1988.

Gadallah, Azza, 'Post-Colonial Discourse in Naguib Mahfouz's *The Thief and The Dogs*', in *Essays* in Honour of Fatma Moussa, ed. Galila Ann Ragheb, Department of English Language and Literature, Faculty of Arts, University of Cairo, 2001.

Germanus, Julius A.K. 'The Trend of Contemporary Arabic Literature', *The Islamic Quarterly*, IV, October, 1957.

Ghazoul, Ferial J. *Nocturnal Poetics: The Arabian Nights in Comparative Context*, The American University in Cairo Press, 1996 (Chapter 12: 'Naguib Mahfouz's *Arabian Nights and Days*: a Political Allyoy').

Ghazoul, Ferial J. and Barbara Harlow (eds.) *The Viewfrom Within: Writers and Critics on Contemporary Arabic Literature*, The American University in Cairo Press, 1994. 'Naguib Mahfouz and the Sufi way' (Hamdi Sakkut).

Ghourab, Nevine Ibrahim, *The Influence of Three English Novelists, John Galsworthy, D.H. Lawrence and James Joyce on Some of the Novels of Naguib Mahfouz*, unpublished Ph. D. Thesis, University of Cairo, 1987, supervised by Prof. Angele B. Samaan.

Gibb, H.A.R. 'Studies in Contemporary Arabic Literature, Egyptian Modernists', *Bulletin of the School of Oriental Studies*, Vol: 5 (1928–1930).

Gibb, H.A.R. *Arabic Literature: An Introduction*, second edition, Clarendon Press, Oxford, 1963.

Gibb, H.A.R. 'The Egyptian Novel', *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, (BSOAS), Vol. VII (1933–1935).

Glunz, Michael, 'Modern Literature in the Middle East (1850–1970)', *Journal of Arabic Literature*, Vol. XXIV, Brill, Leiden (Review of R.C. Ostle's book).

Gordon, Haim, "Naguib Mahfouz: The Search for an Egyptian Thou." in *Dance, Dialogue, and Despair: Existentialist Philosophy and Education for Peace in Israel*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1986, pp. 151–173.

Gordon, Haim, *Naguib Mahfouz's Egypt: Existential Themes in His Writings*, Greenwood Press, Westport, New York, 1990.

Griffin, Lois A. 'Naguib Mahfouz: God's *World', Books Abroad* (Summer 1974).

Guindi, Hoda, "History in Literature", *Al-Ahram Weekly*, 15–21 December 1994.

Hafez, Sabry, '*Modern Arabic Short Stories*' (translated by Nihad A. Salem), *Lotus: Afro-Asian Writings* (October 1971), pp. 188–191 (Review article of Denys Johnson-Davies' selection).

Hafez, Sabry, 'The Egyptian Novel in the Sixties', *Journal of Arabic Literature*, Vol. VII, 1976, E.J. Brill, Leiden, pp. 68–84.

Hafez, Sabry, 'The Modern Arabic Short Story: Problems of Scholarship', *Journal of Arabic Literature*, Vol. XXIII, 1992, Brill, Leiden (Review of M. Shaheen's *The Modern Arabic Short Story: Shahrazad Return* s).

Hafez, Sabry, *The Genesis of Arabic Narrative Discourse: a Study in the Sociology of Modern Arabic Literature*, Saqi Books, London, 1993.

Hakamy, Abdulwahab Ali, *The Struggle Between Traditionalism and Modernism: a Study of Novels of George Eliot and Najib Mahfuz*. unpublished Doctoral Dissertation, University of Michigan, 1979.

Hanna, Sami A. 'European Influence on Modern Egyptian Literature', *Western Humanities Review*, Vol. XX, No. 3, (Summer 1966), pp. 221–229.

Hanna, Suhail ibn Salim, 'The Changing Rhythm: a Study of Najib Mahfouz's Novels'. *Books Abroad* (Spring 1975), p. 371.

Hassan, Ihab, "The First Arab Laureate", *The World and I*. Vol. 5, No. 6, 1990.

Hassan, Ihab, "The First Arab Laureate". *The World and I*, Vol. 5, No. 6, pp. 357–366.

Hassan, Maha, "Some Problems of Literary Translation: Naguib Mahfouz's *Midaq Alley*: a Case in Point', in *Language in Literature: English and Arabic Perspectives*, ed. M. M. Enani, The Anglo-Egyptian Bookshop, Cairo, 1997.

Haywood, John A. *Modern Arabic Literature 1800-1970*, Lund Humphries, London, 1971 (Relevant parts: 'Preface', 'Introduction', 'Some Modern Writers and Modern Movements ('1920 to 1970'), 'Envoy: Past Achievements—Future Prospects', 'Notes', 'Glossary', 'Bibliography').

Heikal, Azza. 'The Use of Folk Themes in the Contemporary Fiction (with Special Reference to 'Song of Solomon', 'The Road' and 'Kandil Omm Hashem') in *Comparative Literature in The Arab World*, ed. Ahmed Etman, Cairo, 1998.

Herdeck, Donald in *Publisher's Weekly*, 28 October 1988, p. 14.

Heyworth-Dunne, J. 'Society and Politics in Modern Egyptian 'Literature', *The Middle East Journal*, July 1948.

Honan, William H. "From 'Balzac of Egypt', Energy and Nuance". *The New York Times*, 14/10/1988.

Honan, William H. "Naguib Mahfouz: Penetrating the Soul of Egypt". *International Herald-Tribune*, 15/10/1988.

Hourani, Albert. *Arabic Thought in the Liberal Age 1798-1939*, Oxford University Press, London, 1970 (On Tahtawi, Muhammad Abduh, Abduh's Egyptian disciples, Egyptian nationalism, Taha Husayn and others).

Howard, Philip. "First Nobel Prize for Arabic Writer: Egyptian Breaks Mould". *The Times*, 14/10/1988.

Huart, Clement. *A History of Arabic Literature*, Khayats, Beirut, 1966.

Hussein, Yousif Hussein. "A Comparative Study of the Historical Novels of Walter Scott and Najib Mahfuz". Unpublished Thesis – University of Exeter, 1984.

Hutchins, William, 'Book Review'. *Middle East Journal*, Spring 1995, p. 349.

Hutchins, William, "Naguib Mahfouz." *Contemporary Foreign Language Writers*. Ed. J. Vinson and D. Kirkpatrick, New York, 1983, pp. 228–230.

Ibrahim, I.I. *The Egyptian Intellectuals Between Tradition and Modernity: a Study of Some Important Trends in Egyptian Thought*, unpublished Ph.D. Oxford 1967.

Irwin, Robert. 'Arab Countries' in *The Oxford Guide to Contemporary Writing*, ed. John Sturrock, Oxford University Press, 1996.

Irwin, Robert. "Egyptian King", *The Listener*, 22/3/1990.

Issawi, *C. Egypt at the Mid-Century*, London, 1954.

Jabra, Jabra Ibrahim. 'Modern Arabic Literature and the West', *Journal of Arabic Literature*, Vol. II (1971), E.J. Brill, Leiden (Review of Louis Awad's book), pp. 76–91.

Jacquemond, Richard. 'Polysemic and Multilayered', *Al-Ahram Weekly*, 10–16 January 2002.

Jad, Ali, *Form and Technique in the Egyptian Novel, 1912-1971*, Ithaca Press, London, 1983.

Jayyusi, Salma Khadra, "Two Types of Hero in Contemporary Arabic Literature," *Mundus Artium*, Vol. 10, 1 (1977), pp. 35–49.

Jayyusi, Salma Khadra, "The Nobel Laureate." Introduction to *Midaq Alley*, Washington, D.C.: Three Continents Press, 1990, pp. V-xv.

Johnson-Davies, Denys. 'Arabic Literature in Translation', *Middle East International* (September 1979), p. 23 (mentions the author's *Modern Arabic Short Stories*).

Kearns, George, 'Fiction: In History and Out', (title of Periodical missing) Vol. XLIV, No. 2 Autumn 1991. (Review of Mahfouz' *Palace of Desire*).

Kennedy, p. 'The Literature of Ideas in Egypt, Part 1,' *Journal of Arabic Literature*, Vol. XIXI, 1988, Brill, Leiden (Review of Louis Awad's book).

Kessler, Brad. "Laureate in the Land of the Pharaohs". *The New York Times Magazine*, 3/6/1990.

Khemiri, T. and G. Kampffmeyer. *Leaders in Contemporary Arabic Literature*, Berlin, 1930.

Khury, A. "Naguib Mahfouz". *The Scribe: Arab Review*. No. 5/6, 1962.

Kilpatrick, Hilary, 'The Arabic Novel — A Single Tradition?', *Journal of Arabic Literature*, Vol. V, (1974), pp. 93–107.

Kilpatrick, Hilary: *The Modern Egyptian Novel: a Study in Social Criticism*, London, Ithaca Press, 1974 (Chapter Three on the pre 1952) Revolution novels, Chapter Four on the post-revolution novels and passim. Gives synopses of 15 novels: *Al-Qahira al-Jadida* (1946), *Khan al-Khalili* (1945), *Zuqaq al-Midaqq* (1947), *Al-Sarab* (1948), *Bidaya wa Nihaya* (1949), *Bain Al-Qasrain* (1956), *Qasr el-Shauq* (1957), *Al-Sukkariya* (7), *Awlad Haritna* (57, 1967), *Al-liss wal-Kilab* (1962). *Al-Suman Wal-Kharif* (1962), *Al-Tariq* (1964), Al-Shahhadh (1965), *Tharthara Fauq al-Nil* (1966), *Miramar* (1967).

Kilpatrick, Hilary, 'Book Review', *Middle East Journal*, Autumn 1995, p. 648.

King, James Roy. 'The Deconstruction of the Self in Nagib Mahfuz's. *Mirrors', Journal of Arabic Literature*, Vol. 19, 1988, E.J. Brill, Leiden, pp. 55–61.

Kritzeck, James. *Modern Islamic Literature from 1800 to the Present*, New York, 1970.

Landau, Jacob M. 'Recent Soviet Books on Modern Arabic Literature', *Journal of Arabic Literature*, Vol. IX, 1978, E.J. Brill, Leiden, pp. 152–156.

Laroui, Abdallah. *The Crisis of The Arab Intellectual*, University of California Press, Berkeley, 1976.

Lawall, Sarah. "Naguib Mahfouz and the Nobel Prize: Reciprocal Recognition". *Naguib Mahfouz: From Regional Fame to Global Recognition.* Ed. by Michael Beard and Adnan Haydar. Syracuse: University Press, 1993.

Le Gassick, Trevor, "The Faith of Islam in Modern Arabic Fiction". *Religion and Literature*, Vol. 20, No. 1 (1988), pp. 92–109.

Le Gassick, Trevor, "Postface" to *Miramar*, trans. F. Moussa Mahmoud, 2nd U.S. Edition, Washington: Three Continents Press, 1990, pp. 143–156.

Le Gassick, Trevor, "Trials of Faith". *The World and I*, Vol. 5, No. 6 (June 1990), pp. 367–379.

Le Gassick, Trevor, "A Malaise in Cairo: Three Contemporary Egyptian Authors". *Middle East Journal*, Vol. 21 (1967), pp. 145–156.

Le Gassick, Trevor, "The Literature of Modern Egypt". *Books Abroad*, XLVI, 2, Spring 1972, 232 ff.

Le Gassick, Trevor, "Naguib Mahfuz Nobel 1988". in *Three Dynamite Authors*, ed. Donald E. Herdeck, Three Continents Press, 1995.

Le Gassick, Trevor, "Najib Mahfouz's Trilogy", *Middle East Forum*, Vol. 39 (February, 1963), pp. 31–34.

Le Gassick, Trevor, 'Mahfouz' *Al-Kharnak*: The Quiet Conscience of Nasir's Egypt Revealed' *The Middle East Journal*, Vol. 31, No. 2 (Spring 1977), pp. 205–212.

Le Gassick, T. (ed.) *Critical Perspectives on Naguib Mahfouz*, Three Continents Press, Washington D.C. 1991 (Contents: 'Introduction', 'Naguib Mahfouz and the Short Story' by Ahmad M. Attyya, Najib Mahfuz' *Midaq Alley*. 'A Socio-Cultural Analysis' by Marius Deeb, 'Salvation and the Negativist' by Mousa Khoury, 'The Traditional Structure of Sentiments in Mahfouz's Trilogy: 'A Behavioristic Text Analysis' by Hasan M. El-Shamy, 'Place in Three Novels by Mahfouz' by Mustafa al-Tawati, 'Egyptian Women as Portrayed in the Social Novels of Najib Mahfuz' by Ibrahim El-Sheikh, 'The Sad Millenarian: An Examination of *Awlad Haratina*' by S. Somekh, 'The Unchanging Hero in a Changing World: Najib Mahfuz's *Al-Liss Wa'l-Kilab (The Thief and the Dogs*), by Mohamed Mahmoud, '*Mirrors* by Najib Mahfuz' by Roger Allen, 'Mahfuzs' *Al-Karnak*. The Quiet Conocience of Nasir's Egypt Revealed" by Trevor

Le Gassick, 'The Role of Naguib Mahfouz: The Egyptian Cinema' by Hashim al-Nahhas, 'Bibliography', 'Biographic Note on the Editor').

Lipson, Eden Ross, "The Nobel Effect", *The New York Times*, 4/2/1990.

Luxner, Larry, "A Novel for the Arab Nation". *Aramco World*, March April, 1989, pp. 15-16.

MacLeod, Dan. 'Mahfouz and More', *Al-Ahram Weekly*, 10–16 January 2002.

Mahdi, Ismet, *Modern Arabic Literature 1900-1967*. Dairatul Maarif Press, Hyderabad, 1983.

Mahmoud, Mohamed. "The Unchanging Hero in a Changing World: Najib Mahfuz's *Al-Liss Wal-Kilab', Journal of Arabic Literature*, Vol. XV, 1984, Brill, Leiden.

Mahmoud, M.A. "The Fiction of Najib Mahfuz (1959–1978)", Unpublished Thesis – Oxford University, 1982.

Maleta, Andreas. "Meeting Mahfouz", *The Middle East*. No. 57, 1981.

Massoud, Mary. 'Mahfouz's Miramar: a Foil to Durrell's Quartet', in *Images of Egypt in Twentieth Century Literature*, Proceedings of International Symposium on Comparative Literature (18th–20th December 1989), University of Cairo, 1991, pp. 91–101.

McDowell, Edwin. "Doubleday Acquires Naguib Mahfouz Rights", *The New York Times*, 22/11/1988.

Mehrez, Samia. 'No More Chit Chat on the Nile', *Al-Ahram Weekly*, 13–19 December 2001.

Mehrez, Samia, *Egyptian Writers between History and Fiction: Essays on Naguib Mahfouz, Sonallah Ibrahim and Gamal al-Ghitani*. The American University in Cairo Press, 1994. (Relevant parts: 'Introduction', *'Respected Sir'*, 'Re-writing History:*The Day the Leader was killed* by Naguib Mahfouz', 'Notes').

Mikhail, Mona N. *Images of Arab Women: Fact and Fiction*, Three Continents Press, Washington D.C., 1979.

Mikhail, Mona N. 'Masculine Ideology or Feminine Mystique: a Study of Writings on Arab Women', in *Encounters in Language and Literature*, Proceedings of the Second International Symposium on Comparative Literature (20th–22nd December 1992), University of Cairo, 1993, pp. 471–483.

Mikhail, Mona N. 'Broken Idols: The Death of Religion in two Stories by Idris and Mahfuz', *Journal of Arabic Literature*, Vol. V, (1974), E.J. Brill, Leiden, pp. 147–157.

Mikhail, Mona N. 'The Modern Egyptian Novel', *The Middle East Journal*, (Summer 1975).

Mikhail, Mona, *Major Existentialist Themes and Methods in the Short Fiction of Idris, Mahfouz, Hemingway and Camus*. Doctoral dissertation, University of Michigan, 1972.

Mikhail, N. Mona, "Naguib Mahfouz: The Nobel Prize Laureate in Literature". *Newsletter of the American Research Center in Egypt*, No. 142, 1988.

Milson, Menaham, 'Najib Mahfuz and the Problem of the Search for Content in Life'. *Hamizrah Hehadesh*. Vol. 19, No. 1/2, 1969.

Milson, Menahim, 'Some Aspects of the Modern Egyptian Novel', *The Muslim World*, Vol. 60, No. 2, (July, 1970), pp. 237–246.

Milson, Menahem, 'Najib Mahfuz and the Quest for Meaning', *Arabica*, Vol. XVII (June 1970).

Milson, Menahem, "An Allegory on the Social and Cultural Crisis in Egypt: *Walid al-'Ana* by Najib Mahfuz." *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 3, (1972), pp. 324–327.

Milson, Menahem, "Reality, Allegory and Myth in the Work of Najib Mahfuz." *Asian and African Studies*, Vol. 11, (1976), pp. 157–179.

Milson, Menahem, “Some Aspects of the Modern Egyptian Novel.” *The Muslim World*, Vol. 60, No. 2 (July, 1970), pp. 237–246.

Moneir, Marusa, “A Dickens of the Cairo Cafés: Egyptian Novelist Naguib Mahfouz Wins the Literature Award”. *Time*, 24/10/1988. Moneir, Marusa, “AUC Plans Celebration to Honor Author”, *Caravan* (AUC, Cairo), 24/10/1988.

Moorawa, Shawkat M. ‘Movement in Mahfuz’*s Tharthara Fawq al-Nil, Journal of Arabic Literature*, Vol. XXII, 1991, Brill, Leiden.

Moosa, Matti, *The Origins of Modern Arabic Fiction*. Washington D.C., Three Continents Press, 1983; Second Printing revised with special new chapter on Mahfouz, Three Continents Press, 1991.

Moosa, Matti, I. “The Growth of Modern Arabic Fiction”, *Critique*, Vol. XI, No. 1 (1968), pp. 5–19.

Moosa, Matti. *The Early Novels of Naguib Mahfouz: Images of Modern Egypt*, University Press of Florida, 1994 (ed. 2000).

Moreh, Shmuel. *Studies in Modern Arabic Prose and Poetry*, Brill, Leiden, 1988.

Moussa-Mahmoud, Fatma. *The Arabic Novel in Egypt 1914-1970*, Cairo, General Egyptian Book Organization, 1973. (Chapters on ‘Naguib Mahfouz and the Development of the Arabic Novel’, ‘The Novel as a Record of Social Change’, ‘Alexandria and the Later Novels of Naguib Mahfouz’, with a Preface and a Bibliography.

Moussa-Mahmoud, Fatma. ‘Arabic Novels in Translation’, *Journal of Arabic Literature*, Vol. VII (1976), pp. 151–153.

Moussa-Mahmoud, Fatma. “Depth of Vision: The Fiction of Naguib Mahfouz”. *Third World Quarterly*, Vol. 11, No. 2, 1989.

Moussa-Mahmoud, Fatma. *Women in the Arabic Novel in Egypt*, Quaderni Dell Instituto Italiano di Cultura Per La R.A.E., Cairo, 1976.

Moussa-Mahmoud, Fatma. "The Outsider in the Novels of Najib Mahfouz." *British Society for Middle Eastern Studies Bulletin*, Vol. 8 (Dec., 1981), pp. 99—107.

Mursi, Waffia. "The Big House in Mahfouz's *The Countdown* and Jennifer Johnston's *Fool's Sanctuary*", in *Literary Inter Relations: Ireland, Egypt, and The Far East*, ed. Mary Massoud, Colin Smythe, Gerrards Cross, Bucking hamshire, 1996.

Myers, Richard K. 'The Problem of Authority: Franz Kafka and Naguib Mahfouz', *Journal of Arabic Literature*, Vol. 17, 1986, E.J. Brill, Leiden, pp. 82—96.

Nassif, Maggie, Nabil. *English Prospectives on Naguib Mahfouz*, unpublished Ph.D. Thesis, Faculty of Arts, University of Cairo, 1998.

Netton, Ian Richard. 'Lost Prophets'. *The Literary Review*. Vol. 2, No. 40, (September 1981), pp. 6-7 (On *Children of Gebelawi*).

Obenk, Margaret. 'Tales and Fables of the Unexpected', *Banipal: Magazine of Modern Arab Literature*, Nos 10/11, Spring/Summer 2001 (Review of Denys Johnson-Davies' *Under the Naked Sky*).

Ostle, R.C. (ed.) *Studies in Modern Arabic Literature*. Treddington House, Warminster, Wilts, England: Aris and Philips Ltd., 1975 (Chapters on 'Najib Mahfuz's Short Stories', by Hamdi Sakkout; 'Arabic Novels and Social Transformation', by Halim Barakat: 'An Analysis of *al-Hubb taht al-Matar* (Love in The Rain)' by Trevor Le Gassick).

Ostle, R.C. 'Arab Authors'. *Middle East International* (October 1976), pp. 31-32, (Reviews Denys Johnson-Davies' *Modern Arabic Short Stories*).

Ostle, R.C. 'Studies in Modern Arabic Prose and Poetry', *Journal of Arabic Literature*, Vol. XXIII, 1992, Brill, Leiden (Review of Shmuel Moreh's book).

Ostle, R.C. "The City in Modern Arabic Literature." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol. 49 (1986), pp. 193—202.

Patai, R. *The Arab Mind*, New York, 1975.

Paz, Francis X. '(Review of) Naguib Mahfouz's *Miramar* and Denys Johnson – Davies' *Egyptian Short Stories,' Jõurnal of Arabic Literature*, Vol. XI, 1980, E.J. Brill, Leiden, pp. 117–120.

Paz, Francis, "Women and Sexual Morality in the Novels of Najib Mahfuz." *ACIAS do IV Congresso de Estudos Arabes e Islamicos* Coimbra-Lisboa: 1968. Brill, 1975, pp. 15–26.

Paz, Francis, "The Novels of Najib Mahfuz." Unpublished Doctoral dissertation, Columbia Univ. 1972.

Peled, Mattityahu. 'Two Volumes of the *Journal of Arabic Literature', Middle Eastern Studies*, Vol. 17, No. 1 (January 1981), pp. 126–133.

Peled, Mattityahu. "Religion My Own: a Study of the Literary Works of Najib Mahfuz". Unpublished Thesis – University of California at Los Angeles, 1971.

Peled, Mattiyahu. *Religion my Own: The Literary Works of Naguib Mahfouz*. New Brunswick, N.J.: Transaction Books, 1983.

Peters, Issa, '*Critical Perspectives on Naguib Mahfouz', World Literature Today*, Spring 1992, p. (395), (Review of Trevor Le Gassick's anthology).

Polk, William R. (ed.) 'Perspectives of the Arab World: *An Atlantic Monthly* Supplement, 1956 (contains commentaries and translations).

Ragab, Ghada. 'A Concerned Citizen: a Profile of the 1988 Nobel Leaureate for Literature', *Cairo Today*, January 1989, pp. 30–34.

Ramraj, Victor J. 'Three Contemporary Egyptian Novels', *Ariel* (University of Calgary, Canada). Vol. X, No. 4 (October 1979), pp. 104–106.

Reid, Donald M. 'The Sleeping Philosopher of Nagib Mahfouz's *Mirrors', The Muslim World*, Vol. 74, No. 1, 1984, pp. 1–11.

Reid, Donald M. 'Cairo University and the Orientalists', *International Journal of Middle East Studies* 19 (1987), pp. 51–75.

Reid, Donald M. *Cairo University and the Making of Modern Egypt* (1990), The American University in Cairo Press, 1991 (Lutfi al-Sayid, Taha Husayn and others).

Riad, Mustafa. "The 'Absurd' in Naguib Mahfouz's Plays", in *Modernism and Post-Modernism: East and West*, ed. Hoda Gindi and Galila Ragheb, Department of English Language and Literature, Faculty of Arts, University of Cairo, 2000.

Rodenbeck, John. "Old Man of Cairo", *The Observer*, 16/10/1988. Rodenbeck, John. 'The Art of Translation', *Cairo Today*, January 1989, pp. 36–40.

Rodenbeck, John (ed.) *Reading Egypt: Literature, History, and Culture*, The American University in Cairo Press, 2000 (Contains extracts from Mahfouz's *Echoes of an Autobiography, The Time and the Place and Half a Day*).

Ronnow, Gretchen, "The Oral vs. the Written: A Dialectic of Worldviews in Najib Mahfouz's *Children of Our Alley." Al-'Arabiyya*, Vol. 17 (1984), pp. 87–118.

Rule, Tony. "Egyptian Novelist Wins Nobel Prize; First Award for a Writer in Arabic", *International Herald-Tribune*, 14/10/1988.

Saad el-Din, Mursi. 'Tradition and Innovation in Modern Literature,' *Afro-Asian Writings*, January 1979.

Said, Edward. 'Cruelty of Memory', *The New York Review of Books*, 30 November 2000 (reprinted in abridged form in *Al-Ahram Weekly*, 13–19 December 2001).

Sakkut, Hamdi. *The Egyptian Novel and its Main Trends from 1913 to 1952*, The American University in Cairo Press, 1971. (Chapters on *Radubis, Kifah Tiba, Al-Qahira al-Jadida, Zuqaq al-Midaqq* and the Trilogy, with a Preface, an Introduction, a Conclusion and a Bibliography).

Salti, Ramzi M. 'A Note on Mahfouz's Effort to Strike a Balance Between East and West', *The International Fiction Review*, 17, 2 (1990), pp. 93–95.

Smaan, Angele B. 'Linguistic Features and the Point of View in the Novel', in *Discourse Analysis: Theory and Application*, CDELT, Ain Shams, Cairo, 1982, pp. 104–127 (On Yehia Haqqi and Naguib Mahfouz).

Smaan, Angele B. 'Nationalist Themes and the Developing Form of the Egyptian Novel', *Studies in the Humanities*, 13 (June, 1986).

Smaan, Angele B. 'Images of Egypt in the Egyptian Novel,' in *Images of Egypt in Twentieth Century Literature*, Proceedings of International Symposiun on Comparative Literature (18th–20th December 1989), University of Cairo, 1991, pp. 33–45.

Samaan, Angele B. 'Some Comments on the Translation of Egyptian Novels into English', in *Images of Egypt in Twentieth Century Literature*, Proceedings of International Symposium on Comparative Literature (18th–20th December 1989), University of Cairo, 1991, pp. 71–75.

Schoonover, K. 'Contemporary. Egyptian Authors', *The Muslim World*, XLV and XLVII, Hartford, Conn., 1955, 1957.

Schoonover, K. 'Modern Arabic Literature' in H. Frenz and G.L. Anderson (eds.), *Indiana University Conference on Oriental Western Literary Relations*, The University of North Carolina Studies in Comparative Literature, No. 13, Chapel Hill, 1955.

Selaiha, Nehad. 'Dramatic Ventures', *Al-Ahram Weekly*, 13–19 December 2001.

Selaiha, Nehad. *Egyptian Theatre: a Diary 1990-1992*, General Egyptian Book Organisation, Cairo 1993 (Various reviews, with five Appendices: the second of which bearing the title, 'Naguib Mahfouz as a Playwright'.

Seymour-Smith, Martin. 'Arabic Literature', in *Guide to Modern World Literature*, Macmillan, London, 1986.

Sfeir, George, 'Writer with a Universal View." *The Arab World*, Vol. 11, No. 2, (Feb. 1965), pp. 5-6.

Sfeir, George N. "The Contemporary Arabic Novel", *Daedalus*, Vol. 95, No. 4 (Fall 1966), pp. 941–960.

Shafer, Ronald G. 'Naguib Mahfouz: Vignettes of Self-Sabotage in the Howling Wasteland', in *History in English*, ed. Hoda Gindi, The Department of English Language and Literature, Faculty of Arts, University of Cairo, 1995.

Shahin, M. 'Fountain and Tomb', *Journal of Arabic Literature*, Vol. XXI, 1990, Brill, Leiden, (Review of Mahfouz's novel).

Shammas, Anton, "The Shroud of Mahfouz". *The NewYork Review of Books*, Feb. 2, 1989, pp. 19–21.

Sheppard, R.Z. 'A Dickens of the Cairo Cafés', *Time*, 24 October 1988, p. 75.

Sherif, Nur. *About Arabic Books*, Beirut Arab University, 1970. (Chapter on *The Thief and the Hounds*).

Shukri, Ghali, "The Beginnings of the New Generation in the Arabic Novel", *Lotus: Afro-Asian Writings*, July 1972.

Siddiq, Mohammad. 'Taking the Measure of Egypt's Nobel Laureate', *Los Angeles Times Book Review*, 12 November, 1989, p. 11.

Snir, R. "The Arab-Israeli Conflict as Reflected in the Writing of Nagib Mahfouz". *Abr-Nahrain*, Vol. 27, 1989.

Somekh, S. 'Zabalawi - Author, Theme and Technique', *Journal of Arabic Literature*, Leiden, E.J. Brill, Vol. 1. (1970), pp. 24–35.

Somekh, Sasson. *The Changing Rhythm: A Study of Najib Mahfuz's | Novels*, Leiden: E.J. Brill, 1973, (Contents: 'Preface', 'The Emergence of the Egyptian Novel, 1914–45', 'The Making of a Novelist', 'Egypt, Old and New', 'The Changing Rhythm', 'The Sad Millenarian', 'Into the Labyrinth', 'Postscript', Appendix I. Editions and Dates, Appendix II:

Plot Outlines of Mahfouz's Novels, 'Bibliography', 'Index'). Originally Submitted under the title 'The Novels of Najib Mahfuz, An Appraisal', as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, 1968.

Somekh, Sasson. "The Novels of Najib Mahfuz – An Appraisal", Unpublished Thesis – University of Oxford, 1968.

Somekh, Sasson, "A Minute to Midnight: War and Peace in the Novels of Najib Mahfouz." *Middle East Review*, Vol. 20 (Winter 1987-8), pp. 7–13.

Somekh, Sasson. The Essence of Naguib Mahfouz, *Tel-Aviv Review*, No. 2, 1990.

Staif, A.N. 'The Question of Foreign Influences in Modern Arabic Literary Criticism', *Journal of Arabic Literature*, Vol. XVI, 1985, Brill, Leiden.

Stetkevych Jaroslav, *The Modern Arabic Literary Language*, The University of Chicago Press, Chicago, 1970.

Stewart, Desmond. 'Contacts with Arab Writers', *Middle East Forum* (January 1961), pp. 19–21.

Stewart, Desmond. 'Egypt's Embattled Writers', *Encounter* (August 1973), pp. 85–92.

Stewart, Desmond. 'Arabic Literature', Article especially commissioned for *al-Majallah* (Cairo) (December 1962), Arabic Translation by Yahyya Haqqi, pp. 14–17.

Stewart, Philip. *Awlad Haritna by Nagib Mahfouz. Its Value as Literature and as an Indication of the Present State of Religious Sentiment in Egypt.* Unpublished Thesis submitted for the degree of B. Litt., Oxford, 1963.

Taylor, Robert. 'Mahfouz's *Adrift on the Nile', The Boston Globe*, 17 February 1993.

Tyler, Patrick E. 'Egypt is Said to Guard Nobelist after Threat', *Washington Post*, 4 May, 1989: A 29.

Vatikiotis, P.J. 'The Corruption of Futuwwa: a Consideration of Despair in Nagib Mahfuz's *Awlad Haritna', Middle Eastern Studies*, Vol. 7, No. 2, (May 1971), pp. 169–184.

Vatikiotis, P.J. Review of *Midaq Alley, The Times Literary Supplement*, 30 April, 1976.

Vatikiotis, P.J. (ed.) *Egypt Since the Revolution*, George Allen & Unwin Ltd., 1968 (Relevant items: 'Cultural and Intellectual Developments in Egypt Since 1952'. (Louis Awad), pp. 143–161 'Literary Trends in Egypt Since 1952' (David Cowan), pp. 162–177).

Vatikiotis, P.J. '*The Modern History of Egypt*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1969, pp. 432 ff.

Vatikiotis, P.J. 'The Way of the Story Teller'. *The Times Literary Supplement*, 30 April 1976, p. 532 (Review of Denys Johnson-Davies (tr.) *Modern Arabic Short Stories*; 'Tewfik Al-Hakim' *Fate of a Cockroach*; Naguib Mahfouz, *Midaq Alley*; Tayeb Salih, *Season of Migration to the North*; R.C. Ostle (ed.) *Studies in Modern Arabic Literature*).

Wahba, Magdi. 'The Role of the GEBO', in *Images of Egypt in Twentieth Century Literature*. Proceedings of the International Symposium on Comparative Literature (18th–20th December 1989), University of Cairo, 1991, pp. 67–69.

Walker, Tony. "Egyptian First Arabic Writer to Win Nobel Prize". *Sunday Financial Times.* 15/10/1988.

Walter, Natasha. "Cairo Practices". *Vogue*. 3/1990.

Wazzan, A.M. "Realism in Arnold Bennet and Najib Mahfuz: a Comparative Study in the Arabic Novel and the English Novel". Unpublished Thesis Edinburgh University, 1981.

Wessels, A., "Nagib Mahfuz and Secular Man". *Humaniora Islamica*, Vol. 2 (1974), pp. 105–119.

Wood, Michael. “The Accidents of Life”, *The Times Literary Supplement*, 24 January 1992 (Review of Mahrouz’s *The Search*).

Wormhoudt, Arthur, ‘The New Arabic Literature’, *Books Abroad* (Winter 1967).

Wren, Christopher, “Literary Letter from Cairo: On *Al-Ahram’s* Sixth Floor”. *The New York Times Book Review*, March 16, 1980, pp. 3, 22.

Wren, Christopher, “Literary Letter from Cairo: On Al-Ahram’s Sixth Floor”. *The New York Times Book Review*, 16/3/1980.

Young, M.J.L. ‘Modern Arabic Fiction in English Translation: a Review Article’ *Middle Eastern Studies*, Vol. 16, No. 1 (January 1980), pp. 147–158.

Young, M.J.L. ‘An Overview of Modern Arabic Literature,’ *Journal of Arabic Literature*, Vol. XXII, 1991, Brill, Leiden (Review of Pierre Cachia’s book).

Youssef, Loubna ‘Akhenaten The Pharaoh Poet as Hero. A Study of the Image of the Ancient Egyptian God-King as an Epic Hero in Mahfouz and Drury’, in *Images of Egypt in Twentieth Century Literature*, Proceedings of International Symposium on Comparative Literature (18th–20th December 1989), University of Cairo, 1991, pp. 311–322.


هنداوي